



**Pontificia Universidad Católica Argentina**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Departamento de Letras**

Tesis de Licenciatura en Letras

“Algo más que la muerte: la fatalidad como construcción  
discursiva en *Cuentos fatales*, de Leopoldo Lugones”

Licenciando: Agustín Tamai

Directora: María Amelia Arancet Ruda

Noviembre 2021

## Agradecimientos

Antes de abandonar la primera persona del singular durante un centenar de páginas, voy a tomarla una última vez para dar las gracias: no hay modo más apropiado de comenzar este trabajo.

Para ser justa, una lista de agradecimientos a quienes hicieron posible la realización de esta tesis debería ser infinita. Por lo tanto, me conformaré con ser injusto y agradecer, de manera concreta, a quienes me facilitaron, en este contexto de aislamiento y dificultad de acceso a los textos de modo físico, gran cantidad de material sin cuya consulta habría sido imposible la redacción de este escrito. Entre dichas personas quiero destacar, a riesgo de olvidarme de alguien, a los empleados de la Biblioteca Tornquist y de la Biblioteca Jorge Luis Borges de la Academia Argentina de Letras; a Ignacio Díaz Gamba; a Agustín Gari, a Daniel Ricardo; a Lucía Tamai; y a Mariangela Ugarelli Risi, quien será citada a lo largo y ancho de este trabajo.

Quiero agradecer, además, a mi familia —Aldo, Andrea, Lucía, Nacho, Juampi, Iker y Alfonsina— por el apoyo incondicional desde hace más de veinte años, a mis amigos, por la paciencia ante mis desapariciones al sumergirme en caudales y caudales de bibliografía, y, especialmente, a Marimé Arancet Ruda, por haberme presentado la obra de Lugones, haberme acompañado siempre en el largo camino de esta tesis, a pesar de la distancia física que impuso la pandemia, y haber confiado en mí desde octubre de 2019.

A todos ellos, gracias por su apoyo durante la elaboración de esta tesis, cuya materia fue por momentos deprimente, sombría y angustiante, en este contexto de enfermedad, soledad y cifras nefastas que nos rodean día a día. Les deseo a ellos y a quienes se acerquen a este texto que tengan una vida alegre y libre del fatalismo que plaga estas páginas. Procuren que ni Lugones ni yo les contagiemos demasiado esta visión de mundo,

Agustín

## Índice

Introducción .....	5
<b>PRIMERA PARTE: la obra de Leopoldo Lugones, la crítica lugoniana y los <i>Cuentos fatales</i></b> .....	14
<b>Estado de la cuestión</b> .....	14
A/ El “poeta nacional” y sus homenajes .....	17
B/ Estudios de corte biográfico.....	21
C/ La crítica borgeana sobre Lugones y su herencia .....	27
D/ Lugones leído como cuentista fantástico .....	32
E/ Crítica sobre <i>Cuentos fatales</i> .....	36
F/ Nuestro aporte .....	41
<b>Capítulo I: Lugones en contexto</b> .....	43
A) Lugones en el campo literario argentino e hispanoamericano .....	43
A.1. Lugones en las letras argentinas: un reinado polémico en un campo en formación .....	43
A.2. Lugones en el campo literario hispanoamericano.....	47
B) <i>Cuentos fatales</i> (1924): contexto y modo de publicación.....	48
<b>SEGUNDA PARTE: La fatalidad bajo la lupa</b> .....	56
<b>Capítulo II: Definiciones</b> .....	56
A/ Prolegómenos.....	56
¿Qué abarca lo ‘fatal’ en los <i>Cuentos fatales</i> ? Una necesaria discusión .....	58
B/ Para una reconstrucción de sentidos de época .....	60

Lugones y la postura etimologicista .....	60
<b>Capítulo III:</b> .....	77
Imaginario convergentes en la cosmovisión lugoniana de lo fatal.....	77
Helenismo, teosofismo, simbolismo .....	77
A/ La fatalidad lugoniana y lo helenístico .....	79
A.1. El reconocimiento del <i>fatum</i> y su estoica aceptación .....	79
A.2. El destino suele ser trágico .....	82
B/ La fatalidad lugoniana y el teosofismo de H. P. Blavatsky .....	83
Claves teosóficas de <i>Cuentos fatales</i> : la astrología y el poder de los nombres .....	85
C/ La fatalidad lugoniana y el simbolismo: el pensamiento analógico y la naturaleza como un bosque de indicios.....	87
<b>Capítulo IV:</b> .....	92
La construcción discursiva de la fatalidad en los <i>Cuentos fatales</i> : la ilusión de inevitabilidad .....	92
A/ La fatalidad lugoniana desde la Narratología .....	92
A.1. Más allá de la fábula .....	92
A.2. Un mecanismo clásico llevado al extremo.....	96
A.3. Insinuaciones y anuncios .....	98
B/ Las principales anticipaciones en los <i>Cuentos fatales</i> .....	100
B.1. Insinuaciones: sutiles sugerencias de la inevitabilidad .....	100
B.2. Los anuncios: el futuro en boca de los iniciados.....	121
C/aExcursus final. Buena y mala lectura: la iniciación del lector y los indicios falsos en los <i>Cuentos fatales</i> .....	132
<b>Conclusiones</b> .....	137
<b>Bibliografía citada</b> .....	142

## Introducción

### **Para volver a un autor malquerido y bienamado, central y desconocido**

“No está en las bibliotecas de los amigos. Se lo da por sentado, por sobreentendido. Nadie se bate con él en ninguno de esos supremos actos de lectura y reescritura que constituyen la vida de la tradición poética. Leopoldo Lugones está muerto.” (Vignoli, 2002). Estas observaciones de Beatriz Vignoli a comienzos del corriente siglo resultan aun hoy, casi veinte años después, sumamente acertadas. En efecto, al leerse en la actualidad acerca de Leopoldo Lugones se genera la impresión de estar caminando ante un monumento en ruinas: quien es en la actualidad un autor prácticamente no leído y “en el campo de los debates de la literatura argentina de la primera década del siglo XXI, (...) es un nombre casi completamente ausente” (Dalmaroni, 2010: 417), era hace cien años considerado como “el máximo escritor argentino” y quien “encarnó en grado heroico las cualidades de nuestra literatura, buenas y malas.” (Borges, [1955] 1998: 95-96). Como ha propuesto el hijo homónimo de Leopoldo Lugones, pues, este autor resulta hace ya varias décadas “aquel gran desconocido” (1968: 15) de la literatura argentina.

El lugar central que Leopoldo Lugones detentó en la cultura argentina de comienzos del siglo pasado fue preponderante hasta el hartazgo: jamás se esforzó este autor por caer bien en su época. Esta mala reputación lo acompaña también en este siglo, con su “cóctel de militarismo, oscurantismo, aristocratismo, xenofobia y misoginia” (Vignoli, 2002), combinación de incorrecciones políticas que tiene su grado sumo en el apoyo de Lugones al primer golpe contra la democracia argentina, que bien le valió y le vale hasta el día de hoy reticencias, odios y amnesias voluntarias.

Todos los mencionados factores han vuelto a Lugones un autor no solo olvidado, sino también difícil de abordar, por ser políticamente “impresentable” (Vignoli, 2002; Dalmaroni, 2010). No es Lugones, pues, una figura amena; aun así nos parece una figura insoslayable para una cabal comprensión de la literatura argentina: su legado es inmenso, no solo por su importancia para el desarrollo de la vanguardia poética posterior en la Argentina (que, como es historia sabida, lo denostó primero y luego lo deglutió como referente suyo), no solo por su muchas veces reconocido manejo impresionante, inaudito y hasta excesivo de la lengua castellana, sino, principalmente, porque supo convertirse,

como señalaremos en el capítulo primero de nuestra tesis, en “la grieta” de la literatura argentina de comienzos de siglo. En efecto, la línea divisoria de las fronteras poéticas — y en gran parte también políticas— en la Argentina se llamaba, a comienzos de siglo XX, Leopoldo Lugones. A su favor o en su contra se hablaba, ya que, como propone Antonio Pagés Larraya,

tres generaciones se preguntaron: ¿Qué piensa Lugones de esto? ¿Qué dice Lugones de aquello? En cualquier discusión sobre arte, política o ciencia, sus opiniones suscitaban la controversia. (...) Su rebeldía literaria y su rebeldía intelectual no podían provocar consensos unánimes. (citado en Salazar Anglada, 2005: 154).

Así vistas las cosas, entendemos resulta evidente la necesidad de volver a leer a esta figura que “dentro y fuera de la poesía, a nadie dejó indiferente (...) entre sus contemporáneos.” (Salazar Anglada, 2005:154). Nos preguntamos, por lo tanto, como lo han hecho Vignoli y Miguel Dalmaroni, cuáles son “las condiciones actuales de posibilidad para una relectura de conjunto de Lugones.” (2010: 409): ¿cómo releer a un autor con un camino tan trillado en la crítica argentina, tanto hacia los campos de la alabanza como hacia el vituperio, tanto hacia la derecha como hacia la izquierda? ¿Cómo volver a un autor que fue y sigue siendo capaz de despertar las más fuertes pasiones, tanto a favor como en contra? ¿Cómo volver, a fin de cuentas, a un autor que está ubicado en el centro de uno de los traumas más profundos y complejos de la identidad argentina: la construcción y la destrucción sangrientas de la democracia, la imposibilidad de los argentinos de convivir y de participar en la política y en el gobierno sin caer en la violencia exacerbada ni en la retórica de la guerra?

### ***Cuentos fatales y la fatalidad lugoniana***

Es evidente que no puede realizarse una lectura ingenua de Leopoldo Lugones: como ha expresado Pedro Luis Barcia —uno de los principales referentes del campo de los estudios lugonianos, si no el principal—, no resultaría acertado el llevarse a cabo un estudio lugoniano con una lectura cual críticos “concordes”, que “leen “su” Lugones, el que coincide con ellos” (1999: 23), ni cual críticos “discordes”, que “execran todo aquello que no concuerda con su visión de mundo.” (23). Tampoco resultaría un aporte la realización de una lectura idealizada, que presente a un Lugones pulido y sin defectos,

“un Lugones *ad usum Delphini*, al que se le han limado las asperezas, borrado las contundencias de sus textos, y embotado las espinas de su rosal. Un Lugones ni irritativo, ni polémico: edulcorado y aceitado. Un no Lugones.” (24).

En este panorama tan complejo, tan árido y angustiante, consideramos que el primer paso para una relectura de Lugones es el acercamiento a su obra, procurando dejar de lado los preconceptos, tanto aquellos que llevan a prejuzgar la obra de Lugones como una obra excepcional producida por el poeta y el genio nacional, como aquellos que llevan a temer que sea “incorrecto” leer a un autor plagado de polémicas e indefendible en casi la totalidad de sus propuestas políticas. Hemos entendido, pues, que el primer paso para (volver a) leer a este y a cualquier autor es, por tautológico que suene, *leerlo*.

Nuestro acercamiento a los escritos lugonianos ha sido acompañado y motivado por una gran curiosidad, despertada tanto por el interés que provocó en nosotros lo polémico de la figura de Lugones en su tiempo, como por la sintomática falta de ediciones de sus textos —de la cual daremos cuenta en nuestro estado de la cuestión. Este halo de misterio nos llenó de ansias de leer a Lugones: simplemente de leerlo y de averiguar qué había escrito este enigmático autor y qué partes de su obra podía encontrarse publicadas y disponibles para el gran público. Así nos hemos topado con textos como *El payador*, *Filosofícula*, *La guerra gaucha* y *El ángel de la sombra*. Fue en este camino, como puede suponerse, en donde nos encontramos también con los *Cuentos fatales* (1924), el objeto de estudio de nuestra tesis.

Este contario ha llamado nuestra atención inmediatamente por la presencia explícita y protagónica de la fatalidad en él, elemento que ya habíamos percibido se sugería en otros textos lugonianos como *Las fuerzas extrañas* y *Los crepúsculos del jardín*. Notamos, luego de haber leído dicho contario, que, en consonancia con nuestras intuiciones, gran cantidad de autores insistían en la importancia de tal fatalidad para la comprensión de la obra lugoniana en general y del imaginario de este autor. Es así cómo, por ejemplo, Soledad Quereilhac afirma que “Lugones hizo de la fatalidad su marca distintiva” (2016: 203), entendida esta como “la solemne y objetivada explosión de potencias incontrolables de cuyo encuentro jamás se vuelve ileso” (203-204); Guillermo Ara plantea que “la idea de fatalidad rige en gran medida la concepción de lo humano en

Leopoldo Lugones” (1968: 621); Djelal Kadir denomina a Lugones como un “cuentista fatal” (1975) y Bernardo Canal-Feijóo rastrea las vinculaciones entre Lugones y el pensamiento fatalista en su famoso ensayo *Lugones y el destino trágico* (1976).

De este modo, tanto por medio de análisis textuales que han rastreado lo fatal en los escritos de Lugones, como a través de estudios con orientación biográfica que han dado cuenta de la marcada personalidad trágica de este autor (Capdevila, [1942] 1973; Kadir, 1975; Barcia, 1988), la fatalidad aparece señalada por la crítica como un aspecto transversal a la obra lugoniana. Este hilo conductor del quehacer literario de Lugones podría tener su mayor grado de exposición en los *Cuentos fatales*, ya que estos relatos “responden a una simbolización de esos impecables factores determinantes de nuestro destino” (Ara, 1968: 621) y constituyen el único libro lugoniano que refiere a lo fatal desde su título mismo.

Sin embargo, a pesar de la importancia que suele otorgar la crítica a la fatalidad para el abordaje de la obra de Lugones, hemos notado (y padecido) la carencia de un estudio que desarrolle en profundidad los rasgos de dicha fatalidad lugoniana. En consecuencia, nos hemos propuesto como uno de los primeros objetivos de nuestra tesis hacer un aporte a este vacío en la crítica lugoniana, comenzando por definir de manera integral qué abarca lo fatal lugoniano. Para la comprensión cabal de este aspecto, hemos procurado en primer lugar reponer ciertos horizontes históricos de sentido para este concepto, vinculados tanto con los significados otorgados a los términos ‘fatal’ y sus derivados a comienzos del siglo XX, como con diversos imaginarios de la antigüedad clásica y finiseculares, que atraviesan la manera lugoniana de comprender lo fatal.

Para la reposición semántica de época contamos, afortunadamente, con una detallada lista de diccionarios que Leopoldo Lugones valoraba y consultaba asiduamente, presente en el prólogo de su *Diccionario etimológico del castellano usual* (1944). La consulta de este prólogo nos ha hecho comprender que existe una marcada preferencia lugoniana por los sentidos etimológicos de las palabras a la hora de utilizarlas. Este hecho nos ha llevado a consultar la etimología de la palabra ‘fatal’, para una mejor comprensión acerca de cuáles son los probables usos que Lugones podría haber privilegiado de dicho término y de sus derivados. Tal relevamiento ha desembocado en un conocido étimo: el



término latino *fatum*, el cual hace referencia, en pocas palabras, a los inexorables designios dispuestos por un poder superior, los cuales el hombre no puede modificar. Al tener en cuenta esta etimología, hemos arribado a nuestra propia comprensión de la fatalidad lugoniana; entendemos que alude a un poder superior al ser humano y a todo lo existente, el cual determina de antemano y de manera irremediable los destinos de todos los seres. Este destino es generalmente desgraciado y, llevado a un grado extremo, puede ser mortífero, mas no necesariamente. Según nuestro modo de entender y según hemos averiguado en los diccionarios consultados, pues, el rasgo principal de lo fatal, al menos en sus primeros sentidos, es la inevitabilidad y no la letalidad.

Basados en esta comprensión, aquí convertida a los fines prácticos en definición, hemos generado la hipótesis de investigación que guía este trabajo. Ella postula que, dado que Leopoldo Lugones retoma los sentidos primeros del término 'fatal' y de todos los términos en general, en los *Cuentos fatales* la fatalidad depende de la construcción de una ilusión de inevitabilidad en el lector, más que del acontecer de un suceso mortal en la materia narrada, como se ha propuesto en algunas ocasiones (Kadlecová, 2009; García Ramos 2010) y como podría interpretarse con la sola guía del significado privilegiado por el uso actual para lo fatal, el cual suele entender esta palabra como un simple sinónimo de lo mortal.

Nuestra propuesta, pues, es que en los *Cuentos fatales* la fatalidad implica "algo más que la muerte". Es decir que, más allá de las diversas muertes tematizadas y relatadas en ellos, pasibles de estudiarse desde el punto de vista narratológico como integrantes del nivel de la fábula, entendemos la fatalidad como una construcción discursiva, esto es, como una determinada manipulación de lo narrado orientada a generar en el lector, por medio del recurso narrativo de la anticipación, el efecto de que todo lo ocurrido en los *Cuentos fatales*, mortal o no, es inevitable. La ideación de esta hipótesis se ancla fuertemente en nuestra primera experiencia de lectura de dicho libro, en la cual nos llamó grandemente la atención la naturalidad con que habíamos reconocido y aceptado antes de leer cada uno de los cuentos que todo lo que sucedería en ellos sería trágico. Notamos que en ese primer acercamiento al texto se había generado un particular pacto de lectura: sabíamos como lectores que todo habría de acabar mal, guiados por elementos

anticipatorios como el título del libro, la constante repetición de términos de la familia de ‘fatal’ en cada uno de los cuentos (incluso varias veces en una misma página), la proliferación de anuncios orales de desgracias en boca de diversos personajes y el parecido de los destinos a lo largo de los cuentos. Así como los personajes lugonianos jamás se plantean la posibilidad de salvarse de la fatalidad, tampoco nosotros, como lectores, nos planteamos la esperanza de que lo lograrán. Esta sensación de inevitabilidad —que hemos dado en llamar “fatalización” de la materia narrativa— es lo que más nos llamó la atención y lo que procuramos investigar en esta tesis.

Es necesario destacar que al leer los *Cuentos fatales* también nos atrapó poderosamente la presencia del recurso de la autoficción. Si bien consideramos de importancia este mecanismo como parte de dicha fatalización, observamos que un estudio que abordara este recurso narrativo, dado el caudal crítico que exige como marco teórico la discusión en torno a la literatura autoficcional, demandaría un nivel de profundización incompatible con la extensión de nuestra tesis. Por lo tanto, haremos algunas referencias acerca de este recurso a lo largo de nuestro escrito, más no lo desplegaremos, sino que conservaremos la esperanza de extendernos más a este respecto en trabajos futuros.

Por otra parte, al momento de comenzar a proyectar este trabajo, dado el contexto de pandemia en el que nos encontrábamos —y nos seguimos encontrando— y la dificultad consiguiente que trae aparejada esta problemática para la consulta de materiales presentes en bibliotecas públicas y privadas, habíamos considerado que la pesquisa de diccionarios de comienzos de siglo XX no podría ser realizada con la profundidad que corresponde, por lo que decidimos dar un lugar secundario a lo lexicográfico en nuestro proyecto de tesis. Sin embargo, nos encontramos con la grata sorpresa de que los diccionarios a los que necesitábamos acudir se hallaban disponibles para consultas remotas en línea, por lo que optamos por dar un lugar preponderante a la reconstrucción de sentidos de época de los términos ‘fatal’ y sus derivados, uno de los objetivos iniciales de esta investigación.

### **Estructura de este trabajo**

Nuestro trabajo está estructurado en dos partes. La primera de ellas es de carácter introductorio y está formada por el estado de la cuestión y el capítulo I, titulado “Lugones

en contexto”. En cuanto al primero, hemos decidido darle comienzo aclarando que el corpus de estudios lugonianos existente del cual tenemos noticia es ingente, fenómeno que no resulta sorprendente al tenerse en cuenta tanto la importancia central que ocupó Lugones en el campo literario argentino de comienzos de siglo XX, como la gran cantidad de obras que escribió este autor. Hemos decidido prestarle especial atención y un detenimiento considerable a la realización de este apartado, dado que hemos notado la falta de un estudio metacrítico acerca de las diversas líneas teóricas que han abordado a Lugones, y, asimismo, la ausencia de una reflexión que indague en cómo se ha leído a Lugones a lo largo del tiempo, cuáles son los textos lugonianos que más han sido estudiados y cuáles son aquellos que han recibido una atención mucho menor, o prácticamente nula, por parte de la crítica. Entendemos que un ejercicio de este tipo es necesario para practicar una vuelta a Lugones que vaya más allá de la teoría que ya ha quedado establecida sobre la obra de este autor, como lo son los lugares comunes de que Lugones es un escritor de lo fantástico y de que el contrario *Las fuerzas extrañas* es superior a los *Cuentos fatales*, mera secuela y pálido remedo de aquellos. Como podrá apreciarse en nuestro estado de la cuestión, pues, ha sido muy poco lo escrito acerca de los *Cuentos fatales* y las lecturas que se han practicado acerca de ellos no han sido por lo general de conjunto ni han abordado en profundidad la cuestión de la fatalidad que se plantea en ellos.

En el capítulo primero, por su parte, hemos insistido en señalar la importancia superlativa que alcanzó Lugones en el campo literario argentino e incluso hispanoamericano, argumentos con los cuales insistimos en que el conocimiento de este autor resulta un aporte de peso para el estudio de la literatura argentina.

Los restantes tres capítulos conforman lo que puede entenderse como la sección del desarrollo propiamente dicho de nuestra hipótesis de investigación. En el capítulo segundo, titulado “Definiciones de época” hemos dado cuenta del criterio etimologista que seguía Lugones a la hora de relacionarse con el léxico, el cual se encuentra detallado en el *Diccionario etimológico* (1944) esbozado por este autor. Retomando la lista de diccionarios que Lugones menciona en el prólogo de dicho libro como los de su consulta habitual y consultando también otros diccionarios de gran renombre, hemos buscado

reponer definiciones de la época de entresiglos de los términos ‘fatal’, ‘hado’, ‘destino’, ‘fatalidad’ y ‘fatídico’, con el objetivo epistemológico de dejar definido de manera clara qué entendemos en nuestro estudio por “lo fatal”. Hemos revisado también en dicho capítulo los usos de tales términos llevados a cabo por Lugones en los *Cuentos fatales*, para señalar qué sentido se les da a aquellas palabras en este contario y qué imagen de la fatalidad se construye en dichos cuentos.

En el capítulo tercero hemos procurado dar cuenta, brevemente, de tres imaginarios que consideramos no puede obviarse confluyen en la concepción lugoniana de la fatalidad, como es el caso del imaginario helenístico, de la cosmovisión teosofista y de la mentalidad analógica del simbolismo francés.

Por último, en el capítulo cuarto hemos buscado demostrar, con gran cantidad de ejemplos textuales, que la fatalidad lugoniana presentada en los *Cuentos fatales*, entendida tal y como se expresa en los capítulos II y III de nuestra tesis, no depende de la presentación en cada relato de un evento mortal, sino de un evento que, mortal o no, se interpreta como inevitable. En este capítulo, pues, hemos llevado a cabo una traducción de nuestros postulados a un lenguaje narratológico.

Esperamos que este trabajo abra el camino, por un lado, para una puesta en valor de los *Cuentos fatales*. Por otro lado, procuramos dejar planteada a la fatalidad como posible coordenada para el abordaje de los textos lugonianos en general, en especial de algunos escritos de Lugones que consideramos podrían recibir el rótulo de “fatales”, como es el caso de *Las fuerzas extrañas*, *El ángel de la sombra*, *Lunario sentimental*, *Los crepúsculos del jardín*, entre muchos otros.

Por último, buscamos también realizar un aporte al campo de los estudios lugonianos al señalar la importancia —¿fatal?— que los diccionarios valorados por Lugones en su propio *Diccionario* de 1944 pueden adquirir para la realización de comentarios filológicos en las nuevas ediciones de sus textos. Entendemos, pues, que dicho *Diccionario etimológico* es una gran ventana a las posturas de Lugones ante la lengua, que puede ayudar a comprender mejor las tan famosas palabras “raras” usadas

por Lugones, aquellas que Borges ([1955]1998) juzgaba se apartaban del mandato de Flaubert de la exactitud en los términos, para volverse meras palabras sorprendentes.

De este modo, proponemos una vuelta a los primeros sentidos de los textos lugonianos y a sus primeros elementos constitutivos: la materia léxica y el armado narratológico de los relatos. Pensamos que puede ser este uno de los caminos más fértiles para atrevernos a regresar a este autor malquerido y bienamado, odiado y adorado, y posicionado —hoy de manera oculta— en varios puntos neurálgicos de la identidad argentina.

#### **Aclaraciones de abreviaturas utilizadas en esta tesis**

Podrá hallarse utilizadas dos abreviaturas en este trabajo: *C.F.*, por *Cuentos fatales*, y *L.F.E.*, por *Las fuerzas extrañas*.

**PRIMERA PARTE: la obra de Leopoldo Lugones, la crítica lugoniana y los  
*Cuentos fatales***

**Estado de la cuestión**

**Una crítica cuantiosa para un archivo inmenso**

La cantidad de crítica escrita al día de la fecha acerca de la vida y de la obra de Leopoldo Lugones es ingente. Antes de describir brevemente este corpus, nos parece pertinente señalar que existe una notable afinidad entre este inmenso caudal de discurso crítico y la gran cantidad de obras publicadas por Leopoldo Lugones. A este factor cuantitativo es necesario sumar también la centralidad detentada por Lugones en el campo literario argentino durante las primeras décadas del siglo XX, cuestión que profundizaremos en el capítulo siguiente.

El corpus de escritos de Lugones es de una magnitud más que considerable. Podemos distinguir dentro del cuantioso archivo lugoniano, de acuerdo con la clasificación postulada por Pedro Luis Barcia (1999), tres tipos de textos: la obra editada, las obras dispersas y desconocidas, y la obra inédita.

Con respecto al primer grupo, Barcia señala que

la obra de Lugones editada en vida del autor alcanzó los 38 volúmenes y 13 folletos<sup>1</sup>. A ellos se les suman tres obras publicadas póstumamente: una, *Romances del Río Seco*, ya dispuesta por el autor para su edición (...). Otras dos obras, en cambio, quedaron inconclusas: *Roca*, editada en 1938, y el *Diccionario etimológico del castellano usual*, editado por la Academia Argentina de Letras en 1944. (1999:13).

A pesar de este elevado número de obras publicadas por Lugones, el cual ya había sido inventariado —con ligeras variaciones en la clasificación— por Roggiano (1962), Lermon (1969) y Becco (1978), Barcia señala la existencia de otros dos grupos de textos hasta ese momento poco nombrados: la obra dispersa y la obra inédita.

---

<sup>1</sup> El criterio de clasificación adoptado por los catálogos de bibliografía lugoniana presenta una distinción entre «folletos» y «libros», determinada por el número de páginas. Según esta forma de clasificación, “se denomina *libro* a todas las publicaciones de 49 o más páginas.” (Becco, 1974: 15). Las obras de menor cantidad de páginas, reciben el nombre de «folletos».

En cuanto a la obra dispersa, dicho investigador indica que abarca “el campo vastísimo de las colaboraciones periodísticas [de Lugones] dispersas en publicaciones argentinas y extranjeras.” (15). Como observa Barcia, dicho corpus de escritos no recogidos en libro ha quedado olvidado en páginas de diarios y revistas de difícil rastreo en hemerotecas y bibliotecas, lo que genera que este grupo de textos lugonianos corra el riesgo de permanecer desconocido para la crítica y el público en general. Este sector de la obra lugoniana posee, además, una alta magnitud; Barcia, luego de una larga investigación y trabajo de acopio, da nota de un “dilatado conjunto de piezas dispersas que superan, holgadamente, el medio millar” (1999: 18), cuya edición “ocuparía, tentativamente, quince volúmenes.” (18).<sup>2</sup>

Ya en 1978 Horacio Jorge Becco había dejado planteado en su *Bibliografía* que la lista de textos lugonianos podría “ampliarse en el futuro con otros elementos.” (18). Entre los textos que podrían ser agregados al corpus lugoniano, Becco señalaba

los prólogos que Lugones escribió o fueron utilizados de sus escritos, en otros autores; así como poesías, artículos, juicios, notas, cartas, etc. que forman parte de esos libros. Páginas lugonianas incluidas en diversas antologías; material del poeta que apareció en periódicos, revistas, etc. y aún no recogidos en libros. (19).

La suma de la obra lugoniana editada y la obra dispersa en diarios y revistas, según venimos exponiendo, deja como resultado un muy elevado número de textos. Esta cifra crecería aún más al tenerse en cuenta el segundo grupo de textos que presenta Barcia, esto es, la obra inédita. Este conjunto incluye, como había propuesto Becco en 1978, “abundantes materiales inéditos y manuscritos, en poder de sus familiares, en manos de particulares o coleccionistas y también en algunas Instituciones.” (19).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Muchos años después de un trunco proyecto de edición de obras completas de Lugones con la Editorial Pasco alrededor del año 2000, Barcia ha comenzado a publicar gran parte del corpus lugoniano disperso y desconocido en la Editorial Docencia, a partir del año 2018.

<sup>3</sup> Hay noticia, por ejemplo, de “seis colecciones de poemas autógrafos inéditos” (Barcia, 1999: 21) lugonianos, gracias al testimonio de María Alicia Domínguez en 1974. Ellos son: *Poemas del desierto*; *El sendero de la tarde*; *Alabanzas*; *El anillo de hierro*; *Ausencias*; *Albricias para la nena*. Hasta el año 1984, permaneció también inédito el *Cancionero de Aglaura*, conjunto de epístolas y poemas amorosos dedicados y enviados —secretamente, dado el carácter extramatrimonial de la relación— por el autor a Emilia Cadelago. Su recopilación estuvo a cargo de María Inés Cárdenas de Monner Sans, quien recibió los textos de parte de Cadelago con el encargo de publicarlos luego de su muerte.

## **La obra (in)completa**

Como queda detallado, el tamaño del archivo lugoniano es inmenso. Paradójicamente, a pesar de tratarse de una obra tan vasta, escrita por un autor hartamente conocido y discutido durante el siglo XX, no se ha realizado todavía una edición de las obras completas de Leopoldo Lugones. Esta carencia ha sido desde 1938 una cuestión problemática y un motivo de queja habitual para muchos críticos argentinos, quienes ponderan el hecho como una gran deuda cultural del país.

Por caso, ya en 1962, Alfredo Roggiano daba inicio a su catálogo llamado “Bibliografía de y sobre Lugones” dedicando un importante párrafo a señalar la contradicción antes mencionada entre la importancia de Lugones como escritor y la escasa e incompleta edición de su obra:

Borges ha destacado con reiteración la trascendencia nacional e internacional de Lugones, especialmente el influjo de su arte en la literatura posterior de Hispanoamérica. Críticos [como] (...) Ara, Ghiano, Jitrik, (...) han contribuido con importantes estudios sobre su obra. En Estados Unidos de Norteamérica se han escrito tesis y ensayos valiosos. Revistas y diarios (...) le han dedicado números de homenaje. Pocas son las revistas hispánicas de este siglo, las antologías y las historias de nuestra literatura en las que no nos sea dable hallar el nombre, selección de la obra y juicios valorativos de esta figura cumbre del modernismo hispanoamericano. **No obstante, el acceso a la obra total de Lugones es, hoy por hoy, poco menos que imposible. Ni tenemos una edición de sus obras completas, ni existe una bibliografía que registre todos los aspectos de su producción. A llenar en parte ese vacío se encamina esta primera contribución nuestra.** (155; el destacado es nuestro).

Este legítimo reclamo bibliográfico de Roggiano fue parcialmente satisfecho tanto por su propio trabajo de inventario, como por las labores de Lermon y Becco, que ya hemos mencionado. En cambio, la edición de las obras completas de Lugones aún no ha sido llevada a cabo.

La obra de Lugones es, pues, de carácter inmenso, tanto por la cantidad de textos del autor bien conocidos y editados, como por las posibles inclusiones que en el futuro podrían engrosar las páginas de este archivo. Repetimos, entonces, lo dicho algunas páginas atrás: de la enorme extensión del corpus lugoniano se desprende una predecible consecuencia, ya adelantada por Roggiano en el párrafo antes citado, esto es, que el caudal de crítica acerca de la cuantiosa obra de Lugones es, al igual que ella, ingente.



Mas, como veremos, la densidad crítica de este campo se encuentra distribuida de manera muy desigual, ya que algunas obras de este autor han recibido una atención mucho mayor que la que ha sido dedicada a otros de sus textos. Entre los escritos que han recibido una atención menor, se encuentra *Cuentos fatales* (1924), el libro del cual nos ocuparemos en esta tesis.

### **Ensayo de una clasificación**

Consideramos que el vastísimo corpus crítico lugoniano que hemos señalado es de una magnitud tal, que ameritaría un estudio propio dedicado específicamente a comentar dicha bibliografía y a analizar sus tendencias, sus cambios a lo largo del tiempo y los diversos enfoques y formas de leer a Lugones que podemos encontrar en ella. A pesar de la existencia de catálogos bibliográficos lugonianos, como los que ya hemos citado — valiosos intentos de dar cuenta del enorme caudal de la crítica lugoniana<sup>4</sup>—, estos a menudo han inventariado nombres de autores y títulos de libros sin llegar a proponer un esbozo de clasificación de las diversas líneas críticas lugonianas.

Frente al elevado número de textos que conforman el corpus crítico que ha abordado a Lugones, el cual excede con creces los límites de esta tesis y la finalidad de este estado de la cuestión, nos abocaremos a presentar una breve —y simplificada— propuesta de clasificación de dichos estudios. A su vez, daremos cuenta de cuáles han sido los textos de Leopoldo Lugones más comentados y abordados. Nuestra intención será, sin realizar un catálogo excesivo, mencionar los hitos más relevantes de la crítica lugoniana, mostrar la variedad y la abundancia de este campo de investigación, y, contradictoriamente, mostrar la poca atención que ha sido prestada a los *Cuentos fatales*.

### **A/ El “poeta nacional” y sus homenajes**

Oscar Rebaudi Basavilbaso sostiene que Lugones “fue un poeta genial; el más grande de los nuestros” (1974: 10) y que era “uno de los cerebros más poderosos que ha producido nuestro continente.” (11). Palabras de encomio y de alabanza como estas han sido constantes en la crítica lugoniana, sobre todo, pero no exclusivamente, a comienzos del siglo XX.

---

<sup>4</sup> El catálogo de Becco (1978), por ejemplo, da cuenta de 647 fuentes distintas.

Noé Jitrik es quien más ha analizado este tipo de crítica lugoniana y, en una famosa obra titulada *Leopoldo Lugones, mito nacional*, ha señalado que “en una gran parte de los juicios y trabajos sobre Lugones predomina la fioritura [sic].” (1960: 25). En los textos que adoptan tales actitudes optimistas ante Lugones, este escritor es presentado como el monarca absoluto e indiscutible de las letras argentinas. Este tipo de valoraciones postula, además, a Lugones como “el poeta nacional”, opinión íntimamente relacionada, como ha señalado Jitrik, con una concepción romántica del arte,<sup>5</sup> “porque para una sociedad fluida como la nuestra hacia principios de siglo era absolutamente indispensable y urgente poseer una literatura, un ámbito literario.” (15). En dicho marco de formación de una identidad, sostiene Jitrik que Lugones fue “el Maestro para una sociedad embrionaria”, la cual necesitaba satisfacer su propio “mito de poseer un gran escritor.” (15).

El año 1938 y sus alrededores fueron el punto de mayor producción de crítica de tipo encomiástico acerca de Lugones, ya que, “con motivo de su muerte, los críticos multiplican ensayos y reconstruyen su obra.” (Becco, 1978: 25). En aquel año, a pesar de que a partir de la década del 20 el autor había perdido de modo progresivo gran cantidad de las voces a su favor, Lugones aún era considerado por muchos como “el *escritor nacional* por antonomasia.” (Gramuglio, 2013: 98). En consecuencia, su fallecimiento despertó un muy elevado número de homenajes y de volúmenes extraordinarios en diarios y revistas para despedirlo. El más citado e icónico de dichos números especiales ha sido el *Número extraordinario dedicado a Leopoldo Lugones* de la revista *Nosotros* en 1938, el cual incluyó artículos escritos en ocasión del suicidio de Lugones y reprodujo textos ya publicados en otros diarios, junto con documentos lugonianos de archivo. Por la cantidad de colaboraciones que reunió y por la importancia de las voces que dedicaron sus palabras de homenaje al escritor, este número extraordinario de casi cuatrocientas páginas se ha constituido en uno de los textos clásicos de la crítica lugoniana. Entre dichos colaboradores de renombre se destacan Alfonsina Storni, Horacio Quiroga, Arturo

---

<sup>5</sup> De hecho, el propio Rebaudi Basavilbaso enriquece su encomio a Lugones con imágenes y palabras tomadas de Víctor Hugo: “Hugo decía: «un genio es un promontorio que se proyecta hacia el infinito... El genio es una entidad, al igual que la naturaleza, y, como ésta, quiere ser aceptado pura y sencillamente. Una montaña se acepta o se deja.» (1974: 9).

Capdevila, Enrique Espinoza, Mario Bravo, Leopoldo Díaz, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes.

Edgardo Dobry, en su obra *Una profecía del pasado. Lugones y el linaje de Hércules*, ha señalado la importancia de dicho número especial como un punto de inflexión en la consideración de Lugones, pues lo comprende como hito de un pacto post mórtem “sellado por el *mea culpa* de la intelectualidad argentina ante el suicidio del poeta.” (2010: 176). En dicho pacto, según Dobry, Lugones acabó por ser “erigido en *padre* de la literatura argentina.”.

Dado el tono de reparación que señala Dobry, no recurriremos en lo esencial ni al número extraordinario de *Nosotros* de 1938 ni a otros textos similares. Consideramos, pues, que, a la hora de acercarnos a textos escritos en homenaje a un escritor, es necesario tener en cuenta reflexiones como la de Marisa Martínez Pérsico:

¿qué sentido adquiere el ejercicio crítico en un contexto de homenaje? ¿La “cortesía obligada” ante el sombrío destino del escritor defenestrado en vida alcanza a cambiar el signo de su obra? La crítica literaria se ve comprometida en su autenticidad cuando se confunden el *corpus* y el cuerpo. (2007: 116).

Sin embargo, a pesar de estos defectos de la crítica encomiástica, reconocemos la importancia de volúmenes como dicho número de *Nosotros* para conocer en mayor profundidad el campo intelectual de comienzos de siglo XX. Lo que entendemos debe evitarse es la realización de una lectura ingenua de los homenajes a Lugones, máxime si se tiene en cuenta que, como ha señalado Antonio Pagés Larraya, por más que “después de su suicidio se elogió su inteligencia, se glosaron sus poemas y sus escritos en prosa y aun se erigió su nombre en numen retórico” ([1974] 1991: 24), no siempre que se encomió a Lugones se lo hizo con un tono sincero.

Más de treinta años después, en 1974, se dieron nuevamente algunos homenajes al autor con motivo de cumplirse los cien años de su nacimiento. Ejemplo de este tipo de textos son el *Leopoldo Lugones* de Rebaudi Basavilbaso antes citado o el ya mentado catálogo *Leopoldo Lugones: Bibliografía en su centenario (1874-1974)* de H. J. Becco, publicado en 1978. Otro trabajo que representa un hito dentro de este grupo es el *Homenaje a Leopoldo Lugones (1874-1974)* publicado por la Academia Argentina de

Letras en 1975. De todos modos, variados testimonios señalan que las acciones conmemorativas del centenario del nacimiento de Lugones no satisficieron las expectativas de ciertos sectores de la crítica. Entre los disconformes puede nombrarse al ya citado Antonio Pagés Larraya, quien sostiene que el centenario lugoniano dejó un “saldo negativo”, formado por “algunos homenajes reticentes, las gélidas monografías de siempre, vacuos elogios y muy pocos ensayos.” ([1974] 1991: 23).

Dicho investigador también traía a colación ya en 1974 la problemática de la falta de una edición completa de las obras lugonianas que hemos referido anteriormente. En cuanto a la carencia de dicha edición, Barcia, a pesar de valorar los homenajes llevados a cabo en aquel año, indica que en aquel momento se creía que

con motivo del centenario del nacimiento del gran escritor, desde algún ángulo oficial o privado se lanzaría el proyecto tan esperado de las obras completas, tomando el fallido intento del Congreso. Pero no fue así. **Pese a que abundaron los actos de homenaje y se publicaron muchos trabajos y contribuciones importantes por entonces, no se habló de la edición monumental.** (1999:15; el destacado es nuestro).

Ciertamente, la valoración romántica de Lugones como poeta nacional había decrecido fuertemente hacia 1974. A fines del siglo XX, pues, la crítica laudatoria sobre este autor merma considerablemente.<sup>6</sup>

### *Tendencia al enfoque panorámico*

El texto de Rebaudi Basavilbaso que hemos citado anteriormente es un claro ejemplo de lo que entendemos como un enfoque panorámico: en él se afirma, por ejemplo, que “la obra de un artista genial, tiene algo de montaña. Como a ésta, hay que abarcarla entera (...). Así debe ser estudiada toda grande obra, como la de Lugones.” (1974: 10). Como puede apreciarse, lo que se toma como método para el estudio es un acercamiento que procure acaparar la totalidad de la obra lugoniana, entendida esta como una unidad que no debe fraccionarse. En consecuencia, los enfoques panorámicos presentan una rápido repaso de la gran y variada producción lugoniana.

---

<sup>6</sup> De todos modos, no debe olvidarse que aún a comienzos del siglo XX la alabanza a Lugones era contrapesada por voces adversas a él, que llegaban al punto del vituperio (Martínez Pérsico, 2007: 116).

Han sido muchos los estudios de este tipo. Tendremos en cuenta para la realización de nuestro trabajo algunos de ellos, ya que suelen dedicar breves apartados a la labor de este autor como prosista o como cuentista. Entre los textos panorámicos a los que recurriremos destacamos los *Leopoldo Lugones* de Arturo Capdevila ([1942] 1973), de Borges ([1955] 1998)<sup>7</sup> y de Guillermo Ara (1958) y la obra *Leopoldo Lugones, poesía y prosa* de Alba Omil (1968).

Por otra parte, gran cantidad de escritos generales como los citados ha sido dedicada exclusivamente al análisis de la poesía de Leopoldo Lugones (Obligado, 1938; Magis, 1960; Sola González, 1999; Teobaldi, 1999a; Muzzio, 2013). Es corriente que estos estudios procuren dar cuenta, de modo diacrónico, de un «itinerario poético» de Lugones, con miras a señalar “el sentido esencial del estilo” de este autor (Ghiano, 1955: 85). El camino de Lugones, a menudo, es sintetizado por este tipo de estudios como un camino “del *modernismo* al *argentinismo*.” (7). Como puede suponerse, no recurriremos en gran medida a este tipo de textos, por estar orientados a la poesía y no a la obra cuentística de Lugones.

## **B/ Estudios de corte biográfico**

### ***B.1. Biografías en sentido estricto***

La vida de Leopoldo Lugones ha resultado de gran interés para críticos, escritores, biógrafos e historiadores. Entre los muchos factores que motivan tal atención, podemos nombrar la variedad de ocupaciones en las que se desempeñó este autor<sup>8</sup> y sus múltiples cambios de postura política, religiosa y poética, así como la curiosidad que ha generado desde 1938 su suicidio. Existe, respecto de estas cuestiones, un gran caudal de bibliografía de corte estrictamente biográfico. Estos textos varían desde estudios documentales, como la completa y precisa biografía escrita por Arturo Conil Paz (1985) —ponderada por

---

<sup>7</sup> El texto de Borges oscila entre un sincero homenaje a Lugones (que a la vez es parte de una operación borgeana de creación de antecedentes personales) y una parodia de este tipo de textos celebratorios. Diremos más respecto de Borges crítico de Lugones en el apartado “C” de este capítulo.

<sup>8</sup> Desde director de la “Biblioteca Nacional del Maestro” a Inspector General de Enseñanza; desde enviado como representante del país en misiones diplomáticas a miembro de hermandades secretas, entre muchos otros.

Dalmaroni (2006) como la mejor biografía de Lugones—, hasta trabajos que combinan el aspecto documental con cuestiones anecdóticas e impresiones personales.

Este segundo grupo de textos biográficos preminentemente subjetivos está formado por testimonios de amigos y familiares que trataron a Lugones personalmente. Sus voces presentan por lo general retratos de la personalidad de Lugones y diversas experiencias compartidas con el escritor. Los escritos más destacados y citados de dicha clase son los artículos “Leopoldo Lugones, retrato sin retocar” y “Lugones, acercamiento humano” de Martínez Estrada (1968) y Alicia Domínguez (1974), respectivamente; el ya mencionado *Lugones*, de Arturo Capdevila ([1942] 1973), la biografía *Mi Padre* (1949), escrita por el hijo homónimo del autor; y *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, de Julio Irazusta (1969).

Si bien no realizaremos en esta tesis un estudio de tipo biográfico, sino principalmente textual, consideramos que sería, como propone Ugarelli Risi (2018), una ultracorrección separar de manera absoluta a Lugones en tanto persona de su propia obra. En cuanto a la problemática de la fatalidad, por ejemplo, resultaría una gran pérdida el obviarse la gran cantidad de testimonios que dan cuenta de la visión fatalista de Lugones en su concepción de la vida y que analizan la influencia del helenismo en su pensamiento y en su comportamiento cotidianos.<sup>9</sup>

Otros textos de corte biográfico dejan de lado el tono anecdótico y ponen el foco en la participación en política de Leopoldo Lugones. El estudio acerca de este autor atrae en este punto el interés de disciplinas más allá de la crítica literaria, como la historia política, la economía y la sociología. Desde la óptica de la historia, por ejemplo, este autor es de gran importancia para los estudios acerca del nacionalismo en la Argentina, en

---

<sup>9</sup> En relación con los estudios de corte biográfico en sentido estricto podemos hacer mención también de tres casos muy particulares y recientes. Por un lado, el libro *Cuervos de la memoria. Los Lugones, luz y tinieblas* (2015), de Tabita Peralta Lugones, bisnieta de Leopoldo Lugones e hija de “Pirí” Lugones, escritora y militante política secuestrada y asesinada en 1977 durante la última dictadura militar. En este libro la autora hace un repaso de la turbulenta historia de su familia. El proyecto audiovisual *Junta papeles*, dirigido por Federico Randazzo, se dedica a un fin similar, al mostrar a Tabita Peralta en el proceso de reconstrucción de la historia familiar y de su propia historia. En tercer lugar, señalamos la existencia de la novela *Lugones*, de César Aira, publicada en 2020, la cual presenta a Leopoldo Lugones en el Tigre durante su último día de vida, en las horas previas a su suicidio. Así vistas las cosas, la vida de Leopoldo Lugones pareciera un semillero de material novelesco o de película.

donde se destacan grandemente los trabajos de Fernando Devoto (2002; 2008, entre otros).

El estudio de Leopoldo Lugones desde disciplinas distintas de la crítica literaria está perfectamente justificado por muchos motivos, entre los que puede destacarse la cantidad de obras de este autor que se separan del ámbito de la ficción y dejan sentados, de manera explícita, polémicos —y a menudo “disparatados”<sup>10</sup>— proyectos integrales de país, como es el caso de textos controversiales como *La grande Argentina*<sup>11</sup> y *La patria fuerte*.

En los escritos sobre la participación en política de Lugones se tratan las cuestiones más polémicas en torno a este autor, vinculadas con su participación fundante en cierta corriente nacionalista extrema de rasgos explícitamente antidemocráticos y militaristas. En este punto, Lugones aparece señalado por muchos como un triste hito en cuanto al nacimiento de una tradición golpista en el país a partir de 1930<sup>12</sup> (Sebreli, [1997] 2015). A menudo esta postura —por momentos acertada, por momentos reduccionista<sup>13</sup>— ha acarreado la creación de una “leyenda negra” (Ugarelli Risi, 2018) alrededor de este autor, la cual lo ha dejado, en opinión de autores como Pagés Larraya ([1974] 1991), proscrito. Esta polémica, no está de más decirlo, alcanza niveles extremadamente profundos de divisiones y acusaciones entre sectores de la crítica y es, según nuestra experiencia, el principal factor de desánimo a la hora de investigar a Leopoldo Lugones: como señala el propio Noé Jitrik, “considerar la imponente obra de Lugones y su posición como escritor constituye de por sí un tema de interés, nada fácil

---

<sup>10</sup> “Disparatado “es la calificación de Dalmaroni (2006: 169-170) y de Gramuglio (2013). Esta última compara los proyectos de Lugones con las descabelladas confabulaciones del Astrólogo de Roberto Arlt; a raíz de ello concluye que “*La grande Argentina* puede leerse como el reverso simétrico y exacto de *Los siete locos*.” (95).

<sup>11</sup> En relación con *La grande Argentina*, recientemente ha sido publicada en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA una tesis de posgrado de Historia y Políticas Económicas que toma como objeto de estudio el aporte ideológico de Leopoldo Lugones en dicha obra al régimen de Uriburu (Bonavia, 2020).

<sup>12</sup> “A Lugones le cabe el triste mérito de descubrir —o inventar— al nuevo sujeto histórico destinado a reemplazar tanto a la oligarquía liberal ilustrada como a las masas electorales: el Ejército.” (Sebreli, [1997] 2015: 59).

<sup>13</sup> Dado que, como ha señalado Pagés Larraya, “Lugones sufrió tremendas desilusiones, y acaso la última, la más desgarradora, fue servir al golpe de 1930. Había soñado con los ejércitos de la *Ilíada*, y con los gauchos pobres y heroicos que peleaban por su tierra en las montoneras de Güemes, y se encontró de pronto con que las fuerzas que él había alentado humillaban al pueblo y entregaban al país.” (1974: 25).

de abordar y que en Argentina da lugar a posiciones muy encontradas cada vez que se regresa a él.”<sup>14</sup> ([1997] 2009: 25). En consecuencia, estamos convencidos de que una parte importante del valor de esta tesis está dada por preguntarnos cuán factible y productiva puede ser una vuelta a la lectura y al estudio de Lugones. Como hemos señalado en la Introducción, una de las preguntas que nos guían es —en esta interrogación coincidimos con Miguel Dalmaroni (2010) y con Beatriz Vignoli (2002)— cómo volver a leer actualmente a Lugones en la Argentina, si se tiene en cuenta que este autor es un punto de cruce muy tenso acerca de uno de los traumas más profundos y vivos del país: el enfrentamiento aparentemente irreconciliable entre posturas de derecha y de izquierda.

### *B.2. Lugones como intelectual*

Un muy relevante caudal de estudios lugonianos de corte más bien biográfico proviene de sectores de la crítica literaria relacionados con la sociología de la cultura. En este tipo de investigaciones, Leopoldo Lugones es comprendido no solo como mero escritor, sino como actor central dentro del precario campo intelectual argentino de principios del siglo XX (Jitrik, 1960; Altamirano & Sarlo, [1980] 2016). Estos estudios dan cuenta de Lugones como intelectual de su época, en tanto integrante del grupo de personas que “a lo largo de su carrera acumulan y reinvierten un cierto capital cultural, que tercián en discusiones sobre diversos temas y cuyos mensajes deben enfrentarse a los mensajes que llegan al público desde otros campos.” (Halperin Donghi, 2015: 19).

Los trabajos que analizan a Lugones en tanto intelectual de su época representan un muy importante aporte para nuestro estudio, fundamentalmente en cuanto a su aporte para conocer el contexto de producción de la obra lugoniana; al dar cuenta del proceso de modernización y de autonomización del campo intelectual argentino por entonces, ayudan a comprender el marco histórico de la labor de Lugones. Respecto de estos procesos se destacan el artículo “La Argentina del Centenario. Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano ([1980] 2016); y

---

<sup>14</sup> Este autor también señala que “para algunos [Lugones] es, como hombre, un “argentino esencial”, mientras que para otros es el resultado de un proceso perverso según el cual en América Latina los valores se deterioran antes aun de construirse. No hay, en consecuencia, un dictamen concluyente sobre una personalidad que dio lugar a juicios tan antagónicos pero, en todo caso, lo peculiar es que unos y otros hallan en sus textos las pruebas de sus respectivos asertos.” Y concluye “la figura de Lugones es incómoda, está llena de aristas, el puro adjetivo viene sobrando con él.” ([1997] 2009: 25).



algunos escritos de David Viñas (1953, 1971, [1964] 2005). Nos extenderemos más respecto de dichos procesos de modernización en el siguiente capítulo de nuestra tesis, titulado “Lugones en contexto”.

En la crítica que estudia los comienzos y la consolidación del campo intelectual argentino, Lugones aparece considerado nuevamente como uno de los puntos más importantes de la literatura argentina. Pero, a diferencia de la crítica que hemos llamado laudatoria, esta valoración de importancia no está atada a una concepción romántica del arte, sino que se desprende del análisis de la actuación central de Lugones en tanto hegemónico actor de peso en el campo intelectual.

En relación con dicha actuación central de Lugones, se ha dedicado una enorme atención a su labor conjunta con Ricardo Rojas para el establecimiento del *Martín Fierro* como poema nacional. Este acto de canonización consiste para algunos autores en una auténtica «fundación» de la literatura argentina (Altamirano [1976] 2016)<sup>15</sup>, ya que implica el forjado de un mito de origen para el ser argentino (Altamirano y Sarlo, [1980] 2016). Cabe destacarse, además, que la época circundante al Centenario ha sido, quizás, el período más estudiado de la obra lugoniana (Altamirano y Sarlo, [1976] 2016; Terán, 1993; Dalmaroni, 2006; Vilanova, 2007; Dobry, 2010; Polotto Sabaté, 2012). Esta mayor atención prestada por parte de la crítica se debe a que el año 1910 y subsiguientes conforman la etapa de mayor reconocimiento para Lugones en su contexto, es decir, el tiempo en que el autor acaparó mayor capital simbólico dentro del campo intelectual y en que tuvieron lugar sus intervenciones más importantes para la cultura argentina.

### ***B.3. Lugones y el teosofismo: una cara no tan oculta***

La relación de Leopoldo Lugones con lo que Soledad Quereilhac llama “espiritualismos con ambiciones científicas, como el espiritismo, la teosofía y la magnetología” (2016: 15) es otra de las facetas de la vida de este autor que han sido largamente estudiadas. En este punto, algunas investigaciones de corte biográfico han puesto el acento en dar a conocer

---

<sup>15</sup> “¿Por qué hablamos de “fundación”? ¿No estaban acaso ahí los textos, preexistentes, a los que había, cuanto más y en algunos casos, que exhumar? Sucede que hacia 1913 la existencia misma de una literatura argentina —no, por supuesto, de libros escritos en la Argentina o por argentinos— debía ser probada.” (Altamirano, [1976] 2016: 198).

datos precisos y testimonios de época que demuestren contactos positivos entre Lugones y las prácticas espiritualistas. A este respecto se destacan obras como *Leopoldo Lugones el enigmático*, de Lysandro Galtier (1993). Gracias a la información aportada por este y otros estudios similares es posible decir que en la actualidad *La cara oculta de Lugones*, a la que hace referencia Jorge Torres Roggero en su estudio de 1977, ya es hartamente conocida e indiscutida por la crítica.

Las ideas de los espiritualismos nombrados por Quereilhac tienen una importancia central en varias obras de Leopoldo Lugones, ya sea en prosa —las ficciones *Las fuerzas extrañas*, *Cuentos fatales* y *El ángel de la sombra*; o el ensayo *Prometeo*—, como en obras poéticas, de lo que es ejemplo el libro *Las montañas del oro*. También publicó Lugones cuatro ensayos sobre teosofía en la revista *Philadelphia*, “el primer órgano de difusión de la teosofía local.” (Quereilhac, 2008: 67).<sup>16</sup> En la actualidad, aquellos espiritualismos, a causa del lugar medular que ocupan en los escritos lugonianos, son uno de los temas más estudiados y rastreados en la obra de este autor; mas es necesario señalar que, de las obras que mencionamos anteriormente, *Cuentos fatales* ha sido, quizá, la que ha recibido la menor atención, pues el interés de los estudios suele orientarse principalmente a *Las fuerzas extrañas* (Piglia, 1985; Abraham Hall, 1994; Arán, 2002; Banga, 2002; López Martín, 2008; Ortiz, 2012; Cattarulla, 2013; Quereilhac, 2016) y a algunos de los cuentos tempranos de Lugones, como “El espejo” y “Kábala práctica” (Perea Siller, 2004; López Martín, 2008). Soledad Quereilhac ha dedicado también artículos (2008) al análisis del *Prometeo* y de las colaboraciones de Lugones en *Philadelphia*, trabajadas también por Aníbal Salazar Anglada (2000). En cuantos a los espiritualismos en la obra poética lugoniana, se destaca la labor de Enrique Marini-Palmieri (1988).

Para nuestro trabajo tendremos especialmente en cuenta lo presentado por Soledad Quereilhac en su libro *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos* (2016). A pesar de que la autora no analiza en

---

<sup>16</sup> Dichos ensayos, titulados “Acción de la teosofía” (1898), “El objeto de nuestra filosofía” (1900), “Nuestro método científico” (1900), y “Nuestras ideas estéticas” (1901), han sido reeditados por Pedro Luis Barcia en 2018 en la editorial Docencia, bajo el título de *Estudios esotéricos*.

él los *Cuentos fatales*, sino algunos cuentos presentes en *Las fuerzas extrañas*, consideramos precisas y acertadas sus teorizaciones acerca de los mentados espiritualismos, a los cuales entiende como derivas del pensamiento científico y no como reacciones en su contra. Además, la investigación de Quereilhac presenta un muy completo panorama de la situación intelectual de la Argentina de comienzos del siglo XX, lo que permite contextualizar de manera integral el pensamiento ocultista de Lugones.<sup>17</sup>

Por otra parte, dedicaremos también especial atención en nuestro estudio al libro de Bernardo Canal-Feijóo titulado *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo* (1976). Esta obra es destacable no solo por prestarse en ella singular atención a algunos de los *Cuentos fatales*, como “El puñal”, sino también porque se postula en este libro la presencia de un pensamiento trágico en vastos sectores de la obra de Lugones, así como en su propia vida. Además, Canal-Feijóo plantea una íntima conexión entre diversas isotopías de la obra lugoniana, tales como el erotismo, el helenismo y los conocimientos teosóficos, al entenderlas como componentes del pensamiento trágico antes mencionado. Estas intuiciones del crítico santiagueño han sido de grandísima importancia para la gestación de nuestra tesis, ya que son las que nos han llevado a tener en cuenta la presencia, u omnipresencia, de la fatalidad en la obra lugoniana. Lo que más rescatamos, pues, de este riquísimo ensayo es el planteo de la fatalidad como un aspecto transversal en la obra de Lugones. De hecho, una de nuestras propuestas y uno de los objetivos de esta tesis es proponer la fatalidad como una coordenada de análisis para la obra lugoniana, más allá de su importancia central en los *Cuentos fatales*.

### **C/ La crítica borgeana sobre Lugones y su herencia**

Dentro de los estudios lugonianos la labor de Jorge Luis Borges merece una atención aparte, ya que sus opiniones sobre Lugones han influido fuertemente en la crítica posterior.

Borges emitió a lo largo de su vida una gran cantidad de juicios críticos acerca de la obra y de la persona de Leopoldo Lugones. Por las mudanzas en las valoraciones de

---

<sup>17</sup> El libro de Quereilhac, además, aporta información importante acerca de la circulación de ficciones breves en periódicos de la Buenos Aires de entresiglos, la cual resulta relevante porque, como ya señalaremos, los *Cuentos fatales* (1924) fueron publicados primeramente por separado, en distintas entregas del diario *La Nación*, durante 1923.

Borges, por la contundencia de sus afirmaciones y por el lugar hegemónico que han ocupado ambos autores en el canon argentino, la relación entre él y Lugones es un área de estudios inmensamente fértil. Además, como ha detallado Ivonne Bordelois, “de todas las «sucesivas y contradictorias lealtades» que reconoce Borges haber ejercido, (...) quizá la que sostuvo con Lugones fue la más notable, la más meditada y una de las más ricas literariamente.” (1999: 144). Por las limitaciones de este estado de la cuestión, solo podremos dar cuenta parcialmente de la riqueza del vínculo entre ambos autores, al cual investigadores como Gaspar Pío del Corro (2011) han dedicado volúmenes enteros.

Es necesario recordar que la polémica entre estos dos escritores ha sido fundamentalmente unidireccional: la relación Lugones-Borges implica una suerte de monólogo borgeano, ya que, a diferencia de Borges, “Lugones nunca escribió página pública que desafiara a Borges particularizándolo.” (Jarkowski, 2000: 44). De este modo, el antagonismo entre ambos escritores no fue recíproco: Lugones fue para Borges un “adversario autoatribuido, que casi no respondía.” (Del Corro, 2011: 30).

El variado derrotero de los pareceres borgeanos sobre Lugones ha sido detallado e interpretado por numerosos autores, tales como Humberto Rasi (1977); Aníbal Jarkowski (2000); Fernando Sorrentino (2001); Luis Verés (2003); Marisa Martínez Pérsico (2007); y el ya nombrado Del Corro (2011). La crítica suele coincidir en el señalamiento de ciertos hitos en el itinerario de Borges ante Lugones. En primer lugar, se destaca la respuesta de Borges —favorable a Lugones— a la encuesta realizada por la revista *Nosotros* a comienzos de 1923 “sobre las preferencias de la nueva generación.”<sup>18</sup> (Rasi, 1977: 590). Luego, en contraposición, se menciona las duras críticas y burlas al *Romancero* realizadas por Borges en una reseña publicada en la revista *Inicial* en 1926, reproducida ese mismo año en el libro *El tamaño de mi esperanza*. También en 1926 se da otro conocido y citado ataque de Borges a Lugones, en esta ocasión en el prólogo de Borges al *Índice de la nueva poesía americana* de Alberto Hidalgo. Algunos años después de los ataques de 1926, las apreciaciones de Borges acerca de Lugones presentan grandes cambios, según lo expresado por aquel en el conocido artículo “Las «nuevas

---

<sup>18</sup> “Mis entusiasmos son ortodoxos. Entre los santos de mi devoción cuento a Capdevila, a Banchs y señaladamente a nuestro Quevedo, Lugones.” (Citado en Rasi, 1977: 590).

generaciones» literarias” (1937), publicado en la revista *El Hogar*. En este artículo, Borges propone a Lugones como padre literario de toda la generación martinfierrista, con el argumento de que el *Lunario sentimental* agota el recurso de la metáfora. El tono de este artículo se condice con el de la nota necrológica de Borges publicada en *Sur* en 1938 por la muerte de Lugones, reproducida luego por el número extraordinario de *Nosotros* (1938) en homenaje al autor. En dicha nota Borges mantiene el tono conciliatorio y de alabanza al escritor cordobés.

Tanto “Las «nuevas generaciones» literarias” como la nota necrológica de 1938 fueron incluidos por Borges en su obra *Leopoldo Lugones*, de 1955, el texto borgeano acerca de Lugones que más hemos tenido en cuenta para nuestro trabajo. En él, como acabamos de mencionar, Borges recoge algunos textos suyos de épocas anteriores, así como textos redactados especialmente para este libro en colaboración con Berta Edelberg. Hemos prestado especial atención a esta obra por ser, sin lugar a dudas, el texto central de toda la crítica lugoniana: por un lado, porque el *Leopoldo Lugones* es la pieza crítica de Borges más extensa respecto de la obra de dicho autor. Por otra parte, por ser la obra sobre Lugones más leída, más conocida y más citada, lo que puede verse en la gran cantidad de estudios que parten de premisas de Borges presentes en esta obra, ya sea para profundizarlas como para contradecirlas. Como ha destacado Marisa Martínez Pérsico (2007), pues, una gran cantidad de los juicios borgeanos presentes en su *Leopoldo Lugones* son harto recordados y han sido elevados a lugares comunes sobre la obra lugoniana. Algunas de las opiniones borgeanas que han tenido gran aceptación y difusión en la crítica son:

la falta de emoción de la escritura lugoniana, la exterioridad y superficialidad de su literatura como resultado de una excesiva preocupación por la estructura formal, su importancia como punto de inflexión para escribir “diferente”, las fealdades, las rimas groseras, los yerros como plataforma de su grandeza. (118).

Muchos autores (Rasi, 1977; Bordelois, 1999; Verés, 2003), al seguir el recorrido de los textos y los conceptos borgeanos, interpretan la relación de Borges con Lugones como un “clásico conflicto generacional” (Rasi, 1977: 589), que va de un juvenil y virulento rechazo hacia una progresiva reivindicación de Lugones como influencia no solo para Borges mismo, sino para toda la generación martinfierrista. Se suele entender

como hito final de este camino reconciliatorio la dedicatoria de *El Hacedor* (1960), breve texto leído por muchos como la final aceptación de Lugones por parte de Borges, quien consideraría al autor cordobés, según esta perspectiva, como su padre literario, y le ofrecería su libro, *El hacedor*, como “gesto expiatorio y filial.” (Rasi, 1977: 595). Como señala Alfred MacAdam, esta lectura cumple con una matriz de regreso del “hijo arrepentido.” (2013: 141). A diferencia de esta posible interpretación, quizás ingenua, gran cantidad de autores ha analizado de forma diferente el itinerario crítico (y espiritual) de Borges y ha considerado —de manera razonable— el regreso de este a Lugones como una “estratégica y sospechosa veneración” (Dalmaroni, 2010: 410), con miras a otorgarse a sí mismo una genealogía literaria en la que Lugones fuera su “padre” poético, pero solo tuviera valor como predecesor del propio Borges. Entre los autores que han matizado el discurso reivindicativo de Borges sobre Lugones podemos destacar los aportes de Dobry (1999, 2010) y de Sorrentino (2001).<sup>19</sup>

Dentro del conjunto de autores que señalan la sospecha con la que debe ser leída la bibliografía de Borges sobre Lugones, el aporte al que más hemos recurrido para realizar nuestro trabajo ha sido el de la ya mencionada Marisa Martínez Pérsico (2007). Esta autora observa una característica de la labor crítica de Borges que no puede ser ignorada bajo ningún punto de vista: este autor no es un crítico universitario, sino un “crítico-practicante”, es decir, un crítico que es a la vez escritor. Como tal, no pueden leerse su crítica sin tener en cuenta que su labor tenía por objetivo posicionarse de determinada manera en el campo literario de su época. Para Martínez Pérsico, pues, las lecturas de dichos críticos escritores pueden ejercer una influencia muy grande “en el mapa de la tradición literaria, en la historia de la recepción de ciertos textos, en el canon regional y en la formación de un nuevo público.” (2007: 107). Para esta autora la influencia que ha ejercido Borges en la forma de leer a Lugones es un ejemplo paradigmático del poder de los críticos-practicantes.

---

<sup>19</sup> También el propio Leopoldo Marechal ha matizado las reivindicaciones borgeanas de Lugones: “después de haberlo ridiculizado tanto, [Borges] convirtió a Lugones en una suerte de *pater familias* de toda nuestra literatura, en otras de las mistificaciones literarias a las que tan aficionado es y en las que **generalmente George trabaja pro domo sua.**” (citado en Salazar Anglada, 2005: 152; el destacado es nuestro).

El aporte de Martínez Pérsico que hemos tenido en cuenta, entonces, para la realización de nuestra tesis, ha sido la toma de conciencia acerca de que los juicios borgeanos han influido y condicionado fuertemente la labor crítica sobre Lugones en la Argentina. Esta influencia ha sido tal, que “en un dossier publicado por el *Diario de Poesía*, en 1989, la opinión de más de veinte críticos literarios aparece teñida por las reflexiones borgianas, tantos años después de la polémica... Así se transforman en sus epígonos y comentaristas.” (117). Sobre la base de lo expuesto por Martínez Pérsico, pues, tendremos en cuenta algunos aportes de Borges para el estudio de Lugones, mas no olvidaremos que

la crítica borgesiana suele ser violenta porque a través de ella Borges realiza fuertes operaciones sobre el campo literario argentino. (...) Borges dibuja nuevos mapas en la literatura argentina, cambia de lugar, altera escalas de valor, forma un nuevo público. (Sergio Pastormerlo citado en Martínez Pérsico, 2007: 117).

Además de la acuñación de los lugares comunes en la crítica lugoniana que ya hemos mencionado, pueden nombrarse otras dos grandes consecuencias que ha tenido la mirada borgeana sobre los estudios acerca de Leopoldo Lugones. En primer lugar, la instalación de la interpretación de Lugones como cuentista fantástico, sobre la cual nos extenderemos en el apartado siguiente. En segundo término, debe señalarse que Borges ha formado un canon lugoniano propio, según el cual ha dedicado gran atención y elogios a algunos textos lugonianos en desmedro de muchas otras obras de este mismo autor. En la selección hecha por Borges, pues, los escritos destacables de Lugones son el *Lunario sentimental*, *Las fuerzas extrañas*, *El imperio jesuítico*, la *Historia de Sarmiento* y *El payador*. En cambio, textos como el *Romancero*, *El libro fiel* o *Cuentos fatales* son marginados. No parece casual, pues, que los textos de Lugones mejor ponderados por Borges coincidan con los textos de este autor que han sido históricamente más abordados: los intereses de Borges y sus selecciones del material lugoniano han marcado fuertemente las formas de leer de la crítica argentina y sus preferencias.

Lugones ha sido, sin duda, uno de los grandes Otros en la obra de Borges. De modo inverso, para la lectura actual (que, al modo de “Kafka y sus precursores”, no es prospectiva sino anacrónica), resulta a menudo imposible acceder a Lugones sin la interferencia de Borges, que nos incita a leer al cordobés tan solo como un predecesor de

sí mismo (Fondebrider, [2000] 2007: 9). Como señala Ivone Bordelois, “**hoy leemos a Lugones, inevitablemente, desde Borges (...)**. Borges fagocita en cierto modo a Lugones y lo transforma en la estrella que lo precede y lo anuncia en el firmamento de la literatura argentina.” (1999: 144; el destacado es nuestro). En este panorama, una de nuestras intenciones es proponer nuevos horizontes de lectura para la obra de Lugones, que nos provean de alternativas de análisis sobre la obra lugoniana distintas de las opiniones borgeanas.

#### **D/ Lugones leído como cuentista fantástico**

La mayor parte de los estudios dedicados a la obra cuentística de Lugones interpreta a este escritor como un autor de literatura fantástica inserto, consecuentemente, dentro de una “corriente literaria fantástica” ya hispanoamericana (Speratti Piñero, 1957), ya rioplatense (Speck, 1976; Pellicer, 1985; García Ramos, 2010) o argentina (Cócaro, 1960; De Mora, 2015). En este tipo de estudios, la valoración de la producción lugoniana varía entre quienes lo consideran como un verdadero maestro del cuento fantástico, con peso propio (Zbudilová, 2007; Kadlecová, 2009), y quienes lo sopesan tan solo como precursor poco logrado de grandes figuras posteriores. Según este último tipo de consideración, las supuestas falencias estilísticas de Lugones serían pulidas y perfeccionadas por “sucesores” como Borges, Bioy Casares y Cortázar (Speck, 1976; De Mora, 2015).

Uno de los primeros ejemplos de la lectura fantástica de Lugones es la opinión de Emma Susana Speratti Piñero (1957), quien sostiene que “es imposible negar que Lugones constituye un jalón importante en la literatura fantástica hispanoamericana y que sus creaciones merecen, aún hoy, se las considere tanto por la calidad artística como por la influencia que ejercieron en otros narradores.” (1). Mas debe nombrarse también un hito previo a Speratti Piñero que resulta insoslayable, vinculado con Jorge Luis Borges. Como ya hemos adelantado, la labor de este escritor ocupa un lugar destacado en la forma de leer y de considerar a Lugones que se ha tenido durante el último medio siglo. En este sentido, puede señalarse que distintas inclusiones de cuentos de Lugones en antologías de cuentos fantásticos preparadas por Borges han contribuido a la comprensión de Lugones como un integrante más de la ya mentada “corriente literaria fantástica argentina.” (Cócaro, 1960). Ejemplo de este tipo de selecciones borgeanas es la inclusión



del cuento “Los caballos de Abdera” en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 hecha por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares. También puede nombrarse la antología de cuentos lugonianos llamada *La estatua de sal*, preparada por Borges para la Biblioteca de Babel<sup>20</sup> en 1985, la cual recogió algunos cuentos de *Las fuerzas extrañas* y de *Lunario sentimental*. Selecciones como las dos mencionadas son importantes casos de movimientos estratégicos de Borges, que, como ya hemos referido, aportaron a la creación de una genealogía de autores para sí mismo y dieron fuerza a la ponderación de tales autores como meros predecesores suyos.

Así como en los estudios sobre el teosofismo en la obra de Lugones, también en aquellos interesados por la literatura fantástica, el texto lugoniano más comentado es, nuevamente, *Las fuerzas extrañas*. En algunos casos (Speck, 1976; Kadlecová, 2009) se deja espacio para una mención secundaria de otras obras lugonianas que podrían entrar en diálogo con lo fantástico. En otros casos, como los estudios de Speratti Piñero (1957) y Pellicer (1985), *Las fuerzas extrañas* es el único texto de Lugones que se analiza como obra fantástica.

En vinculación con dicho contario, la opinión de Borges de que “al propósito de continuar *Las fuerzas extrañas* responde el libro *Cuentos fatales*” ([1955] 1998: 73) es de común aceptación en la crítica (Speck, 1976; Verdevoye, 1980; Zbudilová, 2007; Kadlecová, 2009; López Martín, 2008 y 2009; García Ramos, 2010; De Mora, 2015; Nájera Ramírez, 2019, entre otros). A causa de la interpretación borgeana de ambos libros como si fueran una serie, suele analizarse *Cuentos fatales* como un texto fantástico, ya que así entienden estos críticos *Las fuerzas extrañas*, el texto que se propone como el primero del *continuum*. También pareciera ser compartida por gran parte de la crítica la opinión de Borges, presente en su *Leopoldo Lugones*, según la cual se critica el estilo de *Cuentos fatales* y solo se lo pondera como un texto estéticamente inferior a *Las fuerzas extrañas*, en el que “la pomposidad de ciertas descripciones, algo mecánica, traduce la fatiga del escritor y su alejamiento de los temas tratados.” ([1955] 1995: 73). En

---

<sup>20</sup> Colección de clásicos que dirigió Borges para editorial Siruela entre 1983 y 1986, año de su fallecimiento. Según el subtítulo que llevaban en la portada los libros de esta colección, se trataba de una biblioteca de literatura fantástica.

concordancia con Borges, pues, se interpreta *Cuentos fatales* como una mera, y mala, secuela en la línea “fantástica” de *Las fuerzas extrañas*. Como ha propuesto Mariangela Ugarelli Risi a este respecto, “desmitificar el abismo que se cree que hay entre los dos textos no deja de ser una interesante labor aún pendiente.” (2018: 47).

Nos parece relevante mencionar que la consideración de Leopoldo Lugones como cuentista fantástico pareciera ser, según los muchos textos que hemos podido consultar, una de las principales líneas de estudios que se adoptan desde el exterior de la Argentina para analizar a este autor. Para los estudios realizados fuera del ámbito rioplatense e, incluso, fuera del ámbito hispanoamericano, como los provenientes de España (López Martín, 2008 y 2009; García Ramos, 2010; De Mora, 2015), Italia (Perassi, 1992; Cattarulla, 2013) y República Checa (Zbudilová, 2007; Kadlecová, 2009), el “cuento fantástico rioplatense-hispanoamericano” pareciera ser un objeto de estudio atractivo y fuertemente consolidado como tal, presumiblemente debido a las figuras de gran renombre que se incluye dentro de dicha clasificación, como lo son Borges, Cortázar, Bioy Casares, Quiroga, Silvina Ocampo.

El testimonio de Helena Zbudilová, por ejemplo, es elocuente respecto de cómo es la imagen que se tiene de Lugones en República Checa:

La obra de Lugones ha sido editada en la República Checa solamente una vez. Con ayuda de la Fundación del Fondo Literario Checo, y de la Embajada de la República Argentina en Praga, apareció en 1999 una traducción de cuentos fantásticos titulada *Fantastické povídky (Cuentos fantásticos)*. (...) Esta colección contiene 27 piezas elegidas entre los textos originales en castellano de *Las fuerzas extrañas* (1906), *Cuentos fatales* (1926) [sic] y compilaciones editadas póstumamente: *Las primeras letras de Leopoldo Lugones* (1963), *Cuentos desconocidos* (1982) y *Cuentos fantásticos* (1987). (2007: 141; el destacado es nuestro).

Como puede apreciarse, de todo el caudal de escritos lugonianos solo se ha recibido en República Checa la producción cuentística de Lugones, y se la ha interpretado como literatura fantástica. Si Borges es, como propone Jorge Fondebrider, “acaso el único escritor argentino universal” ([2000] 2007: 10), no es descabellado intuir que puede haber sido quien hizo conocido a Lugones fuera de la Argentina. Esto podría explicar en parte por qué suele adoptarse desde el exterior la perspectiva de Borges para el estudio de

Lugones: fue él quien hizo conocido para el mundo a Lugones, pero a *su* Lugones, el “fantasma bonachón” de la biblioteca (Dobry, 1999), el predecesor fantástico de él —y nada más.

Lo fantástico no será una de las categorías de análisis principales que tomaremos para nuestro estudio, tanto por haber sido un tema ya hartado por la crítica, como por la recurrente falta de operatividad del concepto de lo fantástico y las dificultades de su delimitación, señaladas por el común de la crítica al optar por dicha categoría, como es el caso de la introducción de Pedro Luis Barcia a su edición de los *Cuentos desconocidos* de Lugones (2018a). Esta introducción presenta, pues, interesantes problematizaciones respecto de la categoría de lo fantástico y analiza algunas de las diversas definiciones contradictorias que se han dado de dicho concepto a lo largo de la historia.

Desde nuestro punto de vista, la inadecuación de la categoría de lo fantástico para el análisis de los *Cuentos fatales* puede verse, por ejemplo, en que desde posturas que han privilegiado la interpretación de este contario como una obra fantástica (Kadlecová, 2009; García Ramos ,2010; Ugarelli Risi, 2018; Nájera Ramírez ,2019; entre otros), se ha prestado especial atención a la presencia de diversos mecanismos verosimilizadores en los *Cuentos Fatales*. La importancia dada a tales mecanismos se debe a que la teoría clásica acerca del cuento fantástico postula la necesidad de la presentación de “verosímiles en disputa” (Ugarelli Risi, 2018: 62) en un texto que se suponga fantástico. Desde investigaciones como las recién nombradas, entonces, se postula que el narrador de los *Cuentos fatales* es un “narrador con pretensiones de verosimilitud” (62), que está guiado por una “voluntad de declarar como real lo que es ficción” (García Ramos, 2010:61-62) y de “crear una ilusión de realidad que pueda confundirse con el mundo real del lector.” (Nájera Ramírez, 2019: 375). Según nuestro parecer, en cambio, esta interpretación no es la más relevante a la hora de abordar dicho contario, ya que la principal pretensión de los *Cuentos Fatales* no es la de “verosimilizar”, sino la de “fatalizar”, es decir, la de mostrar que todos los acontecimientos ocurridos son inevitables.

Como ha señalado Gaspar Del Corro, no deja de llamar la atención que los dos libros más famosos de relatos «fantásticos» lugonianos “se titulan aludiendo a cosas “extrañas” y a cosas “fatales” —no fantásticas” (2005: 121). Consideramos primordial, en consecuencia, privilegiar en nuestro análisis el nivel de lectura sugerido por el título del libro mismo: la fatalidad como factor preponderante en cada uno de los cuentos.

### **E/ Crítica sobre *Cuentos fatales***

Dentro del enorme caudal de la crítica lugoniana, del cual hemos presentado tan solo una imagen panorámica, es poco lo que se ha escrito acerca de *Cuentos fatales*. Esta pequeña cantidad de estudios parece aún menor al compararla con la gran cantidad de artículos e incluso libros enteros que se ha dedicado a obras como *Las fuerzas extrañas* o *El payador*. De todos modos, sería a un tiempo exagerado y erróneo sostener que *Cuentos fatales* no ha sido estudiado en absoluto, ya que, si bien el corpus de estudios sobre este libro es acotado, constituye una base sólida para un nuevo análisis. El problema que puede hallarse en este corpus crítico es que, como señala Mariangela Ugarelli Risi, “en su mayoría, se ha optado por dar pinceladas demasiado gruesas sobre todos los relatos o analizar los *Cuentos Fatales* de manera individual.” (2018: 6). A menudo también se ha tendido a reproducir los juicios borgeanos sobre *Cuentos fatales* que ya hemos nombrado, como lo es la interpretación de estos cuentos como una mala continuación fantástica de *Las fuerzas extrañas*, con grandes falencias estilísticas. Por lo general, pues, la crítica acerca de los *Cuentos fatales* no ha realizado nuevas propuestas de análisis que vayan más allá del estudio de lo fantástico y de la crítica negativa sobre su estilo; tampoco se ha tendido al abordaje de este libro de manera extensa y de conjunto.

El único testimonio crítico cercano a la época de publicación de *Cuentos fatales* de cuya existencia tenemos noticia es la breve reseña escrita por Gladys Barnes en 1927 publicada en la revista *Books Abroad*.<sup>21</sup> De similar brevedad pueden tenerse en cuenta

---

<sup>21</sup> Por su brevedad citamos el texto íntegramente a continuación: “A collection of five short stories any one of which proves the writer a master of the art of story telling. These tales involve fate and reincarnation, the evil eye, poisons in the Egyptian royal tombs, inanimate objects possessing magic powers, a version of the Don Juan story, and a bandit with a truly noble character. (Una colección de cinco historias breves cualquiera de las cuales prueba al escritor como un maestro del arte del relato. Estos cuentos involucran el destino y la reencarnación, el ojo malvado, venenos en tumbas de la realeza egipcia, objetos inanimados que poseen poderes mágicos, una versión de la historia de Don Juan, y un bandido con un carácter verdaderamente noble).” (Barnes, 1927: 91; la traducción es nuestra).

algunas alusiones a *Cuentos fatales* presentes en obras panorámicas sobre toda la producción lugoniana, entre las que se destacan los ya citados estudios de Borges ([1955] 1998), Ara (1958), Omil (1968) y Rebaudi Basavilbaso (1974). En este tipo de textos, la evaluación de *Cuentos fatales*, además de sumaria, suele ser crítica de su estilo y participar de la interpretación de este contario como un pálido remedo de *L.F.E.*

Algunos autores del conjunto de estudios que entienden a Lugones como un escritor de cuentos fantástico han realizado o bien breves análisis y comentarios laterales sobre *Cuentos fatales*, como los casos de Speck (1976), López Martín (2009) y Nájera Ramírez (2019), o bien análisis de mayor profundidad y extensión, como los estudios de Kadlecová (2009), García Ramos (2010) y De Mora (2015). Los seis trabajos que acabamos de mencionar aportan análisis estructurales o temáticos sobre *Cuentos fatales* de gran valor, por lo que recurriremos a ellos a la hora de estudiar la construcción discursiva de la fatalidad en los cinco *Cuentos fatales*.

En la misma línea que los estudios sobre lo fantástico, puede mencionarse el artículo “Las narraciones ‘fantásticas’ de Lugones”, de Noé Jitrik ([1997] 2009), en el cual se analiza de manera consecutiva *Las fuerzas extrañas* y *Cuentos fatales*. Consideramos fundamental este artículo porque en él se da cuenta de lo mucho que difieren los contextos de producción de cada uno de dichos contarios, lo que motiva a la realización de una lectura independiente de cada libro. Por otra parte, un novedoso aporte de Jitrik presente en dicho escrito es la ponderación más que positiva sobre el estilo de *Cuentos fatales*: según dicho autor, la sintaxis narrativa de este contario es de gran calidad, incluso superior a la de *Las fuerzas extrañas*. Jitrik alaba también la estructura interna de los *Cuentos fatales*, junto con el uso del lenguaje y el manejo de la intriga en ellos. Su análisis, pues, nos parece uno de los más destacables por su acercamiento a *Cuentos fatales* como obra de conjunto y de buena calidad.

Nicolás Cócaro, al igual que Jitrik, ha ponderado positivamente los *Cuentos fatales*: en una nota publicada en el diario *La Nación* en 1970 postula este contario como un texto eficaz, bien logrado, fruto de la madurez de Lugones e influyente en escritores posteriores, como Borges y Eduardo Mallea. Su análisis, además, al contrario del borgeano, destaca positivamente la gran cantidad de pasajes descriptivos de dicho

contario y sostiene que “cada uno de los cuentos [fatales] (...) condiciona una descripción, maestría típica de Lugones.” (2). En cuanto a la hipótesis de Borges sobre el alejamiento de Lugones respecto de los temas tratados en *Cuentos fatales*, Cócaro señala, en cambio, que diversas inquietudes del narrador de “El puñal” vinculadas con las ciencias ocultas se condicen fuertemente con los intereses de Lugones como persona. Por otra parte, debe destacarse que Cócaro es, según tenemos noticia, el primer autor que ha señalado “la insistencia con que la palabra *fatalismo* recorre el cuerpo del libro”, rasgo de los *Cuentos fatales* que nos ha incentivado a la realización de un estudio lexicográfico sobre los usos y los valores dados por Lugones al término ‘fatal’ y sus derivados en este contario.

Puede mencionarse en este estado de la cuestión dos prólogos a distintas ediciones de *Cuentos fatales*. El más relevante de ellos es el escrito por Leopoldo Lugones (hijo) para la edición de Huemul de 1967. En dicho estudio preliminar, el hijo del escritor presenta una reflexión acerca de la escritura de cuentos fantásticos de su padre que ha sido hartamente citada a la hora de vincular la obra cuentística de Lugones con dicha corriente literaria: “el género fantástico es sumamente riesgoso y comprometido para quien crea la quimera. Nada valen el talento y la inventiva si no las condiciona una base científica y un punto de partida real. Así me lo enseñó mi padre.” (1967: 18). El prólogo de Lugones (hijo) sostiene también que *Cuentos fatales* es un libro hermético que “precisa meditación y algunos conocimientos previos de cultura” (22), por lo que sugiere el prologuista —con tono de advertencia— la realización de una lectura detenida, que sea capaz de reponer las muchas referencias eruditas que pueblan sus páginas. Se hace referencia también a cierta disposición y cosmovisión fatalista de Leopoldo Lugones, rasgo que consideramos no puede ignorarse en la realización de nuestro trabajo.

El segundo prólogo que mencionaremos es el de Martín Cugajo (1994), usado en la versión de *Cuentos fatales* publicada por Ediciones Nuevo Siglo en Bogotá. Cugajo afirma que “Lugones es el protagonista de sus cuentos” (1994: 5), rasgo de los *Cuentos fatales* que ha sido señalado en gran cantidad de ocasiones (Cócaro, 1970; García Ramos, 2010; De Mora, 2015; entre otros), en gran parte debido a lo mucho que destacó Borges en su *Leopoldo Lugones* tal tipo de narrador. El artículo de Djelal Kadir titulado

“Inquisición: Leopoldo Lugones, cuentista fatal” (1975) también señala la importancia de aquel mecanismo narrativo y apunta algunas de las consecuencias de dicho tipo de narrador en la lectura del contario.

Por su parte, Miguel Dalmaroni, en el capítulo titulado “La espada y el puñal (sobre el penúltimo Lugones)” incluido en su libro *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado* (2006), hace importantes reflexiones acerca de los *Cuentos fatales*. En primer término, este autor hace una adecuada propuesta para la periodización de la obra lugoniana que procuraremos retomar: Dalmaroni, a diferencia de muchos de los autores que ya hemos nombrado, no ve *Cuentos fatales* como una continuación de *Las fuerzas extrañas*, sino que vincula aquel contario con otra fase de la carrera de Lugones, que comienza a principios de la década del 20 con las conferencias militaristas dadas por el escritor en el Teatro Coliseo. Dalmaroni denomina este período de la producción lugoniana como “el penúltimo Lugones”, dentro del cual quedan comprendidos textos como las conferencias antes mencionadas, recogidas en el libro *Acción* (1923), el discurso de “La hora de la espada” (1924), los *Estudios helénicos* (1924), *La organización de la paz* (1925) y *El ángel de la sombra* (1926).

Dalmaroni, preguntándose “qué imagina y qué narra Lugones mientras proclama «la hora de la espada»” (2006: 216), intenta describir el vínculo entre las obras ficcionales de Lugones de esa década y sus proyectos políticos. Concluye que “saturadas de vaticinios fantasmales, estas narraciones representan a un Lugones fatalmente predestinado a la profecía política” (220), es decir, que, según Dalmaroni, la literatura lugoniana del período pretende preparar el terreno para una participación de su autor en política. Más allá de esta hipótesis de lectura, el aporte más significativo de la exposición de Dalmaroni para nuestro trabajo es la relación que señala este autor entre *El ángel de la sombra* y los *Cuentos fatales*, la cual consiste en

conexiones que están no sólo en la materia teosófica y orientalista de uno y otro libro, sino también en el sistema de encadenamiento de narradores que entre los cuentos y la novela mantienen casi la misma subjetividad enunciativa, con la que Lugones insiste sobre una figuración de sí mismo. (217).

Sobre la base de los aportes de Dalmaroni, pues, tendremos en cuenta la importancia de textos como *El ángel de la sombra* como interpretantes para los *Cuentos*

*fatales*, por ser de gran valor para la comprensión de la idea de fatalidad que atraviesa al “penúltimo Lugones”.

Incluimos también dentro de este apartado a dos autores que, si bien no han realizado trabajos dedicados específicamente a *Cuentos fatales*, ilustran de manera muy asidua sus desarrollos acerca de la actividad cuentística de Lugones con ejemplos y análisis de los cuentos de dicho libro. Uno de estos autores es Gaspar Pío Del Corro, quien analiza aspectos de la cosmovisión fatalista presente en los *Cuentos fatales* a lo largo de sus libros *El mundo fantástico de Lugones* (1971) y *Lugones* (2005). También Pedro Luis Barcia, en su introducción a los *Cuentos desconocidos* de Lugones (2018a), hace aportes muy útiles para el estudio de los *Cuentos fatales*, como la propuesta de este texto como un ejemplo de la categoría teórica de “contario”, la cual retomaremos en nuestro trabajo.

En cuanto a análisis referidos a alguno de los *Cuentos fatales* de manera individual, solo tenemos noticia de la existencia de dos artículos: el breve estudio realizado por Shirley Longan Phillips (2013) sobre el cuento “Los ojos de la reina”, desde una óptica lacaniana; y el trabajo hecho por Sara Toro Ballesteros (2010), en el cual se analiza el tratamiento del mito de Don Juan en “El secreto de Don Juan” y se lo compara con el tratamiento dado por Ángeles Vicente a dicho mito en dos de sus cuentos.

El único estudio de extensión considerable dedicado de manera exclusiva a *Cuentos fatales* y que ha analizado estos cuentos de forma pormenorizada ha sido el trabajo realizado por Mariangela Ugarelli Risi (2018) en su tesis de licenciatura. En dicho escrito, Ugarelli Risi mantiene la postura de que el rasgo sobresaliente de los *Cuentos fatales* es su inscripción en el modo fantástico<sup>22</sup> —incluso postula esta autora la presencia de metacomentarios sobre lo fantástico en ellos—, pero critica decididamente la opinión borgeana que desprecia la composición de este libro.

El mayor aporte de esta autora para nuestro estudio son sus diversos análisis estructurales de cada uno de los *Cuentos fatales*. Entre sus observaciones más pertinentes se encuentran su señalamiento de diversas recurrencias semánticas y estructurales a lo

---

<sup>22</sup> Cabe destacarse que la investigación de Ugarelli Risi fue realizada en Perú, lo cual podría aportar otro ejemplo para nuestra suposición de que la forma más extendida de leer a Lugones en el exterior de Argentina es la lectura como un escritor fantástico.



largo de los cuentos, su propuesta de un reciclaje de tópicos del siglo XIX, retomados por Lugones en este libro, y la importancia estructural dada por Ugarelli Risi al repetido recurso del relato enmarcado en este contario. Más allá de estos aportes entendemos que el estudio de Ugarelli Risi constituye un precedente fundamental para nuestro estudio, porque demuestra que los *Cuentos fatales* toleran un análisis en profundidad y exclusivo, independiente de *Las fuerzas extrañas*, y motiva a dedicarle atenciones mayores que las habituales revisiones sumarias de sus cinco relatos.

### **F/ Nuestro aporte**

Los escritos que conforman el corpus crítico acerca de *Cuentos fatales* que acabamos de detallar han señalado en numerosas ocasiones la evidente importancia de la fatalidad como factor de unidad para los cinco relatos que conforman dicho contario (De Mora, 2015; Barcia, 2018a; Ugarelli Risi, 2018; *et alii.*). A pesar de estas observaciones, como hemos señalado en la Introducción, hemos notado la carencia de un estudio que caracterice en profundidad la fatalidad lugoniana reponiendo horizontes históricos de sentido para este concepto, vinculados tanto con los significados otorgados a los términos ‘fatal’ y sus derivados a comienzos del siglo XX, como con diversos imaginarios de la antigüedad clásica y finiseculares que consideramos atraviesan la manera lugoniana de comprender lo fatal.

Como hemos indicado, el único trabajo extenso dedicado a la investigación de *Cuentos fatales* del que tenemos noticia es el realizado por Mariangela Ugarelli Risi (2018), desde la Universidad Católica del Perú. Consideramos, pues, que es un aporte necesario a este campo de investigaciones la realización de un análisis extenso y de conjunto sobre este libro de Lugones desde la crítica literaria argentina, ya que esta obra ha merecido hasta el momento en nuestro país, como hemos buscado detallar en este poblado apartado, tan solo menciones secundarias, sumarias, o incluso simplemente complementarias de *Las fuerzas extrañas*. En este panorama, nuestro objetivo es llevar a cabo un acercamiento a los *Cuentos fatales* que vaya más allá del trillado camino de lo fantástico y de la posible vinculación de este contario con *Las fuerzas extrañas*: un estudio que procure caracterizar en profundidad la fatalidad lugoniana en el contexto formado por

los horizontes de sentido de su época y por las especificidades adoptadas por lo fatal en la cosmovisión y en la obra de Leopoldo Lugones.

## Capítulo I: Lugones en contexto

### A) Lugones en el campo literario argentino e hispanoamericano

#### A.1. Lugones en las letras argentinas: un reinado polémico en un campo en formación

Más allá de la mejor o peor ponderación que se haga de las obras de Leopoldo Lugones, la importancia central de este autor en el campo literario argentino a comienzos del siglo XX es un hecho reconocido por la totalidad de la crítica: independientemente de cómo se considere estéticamente los escritos de este autor o de cuánto se repudie sus participaciones en política, la crítica señala de manera unánime que Lugones ocupó durante décadas un lugar central en la sociedad argentina, en tanto actor de grandísimo peso dentro del campo intelectual de nuestro país.

A este respecto, David Viñas, al igual que Salazar Anglada (2005), Dalmaroni (2006), Halperin Donghi, (2015) y muchos otros, señala que Lugones fue “el escritor que, en los años ‘20 funcionaba, de hecho, como centro de la constelación literaria argentina. Ya sea por los acatamientos o los cuestionamientos que provocaba.” ([1997] 2015: 13). Beatriz Sarlo ([1982] 2016) presenta afirmaciones similares, ya que plantea que la relevancia central de Lugones no se denotaba en que todos los actores del campo literario estuvieran de acuerdo con él, sino en que estos actores definían sus lugares en el sistema según cuál fuera su posicionamiento respecto de Lugones. La autora ejemplifica este fenómeno al analizar las respuestas a una encuesta de la revista *Nosotros* de 1923, relacionada con los gustos de la “nueva generación”. Las conclusiones de Sarlo son que

las respuestas [a la encuesta de *Nosotros*] confirman la colocación y el peso de Lugones en el sistema literario argentino. Prácticamente, sin excepción, y empezando por Borges, **se le asigna, por su poesía o por su prosa, el centro del sistema.** En Lugones se aprende a escribir: **los argentinos tienen que escribir como Lugones o contra él. Y ambas opciones forman una estructura.** ([1982] 2016: 208; el destacado es nuestro).

El lugar medular ocupado por Lugones en el campo literario argentino durante su vida puede verse también, como señala Natalia Bustelo (2009: 1-2), en la aparición de este autor de forma destacada en las antologías de poesía de la época y en el poder de

inclusión y de exclusión de autores del campo literario con el que contaba, según el grado de aprobación que otorgara a los escritores emergentes.<sup>23</sup>

La primacía de Lugones en el campo literario argentino a la que nos referimos fue de tal magnitud, que ha llegado a ser calificada en muchas ocasiones como un reinado,<sup>24</sup> en el que dicho autor era “dictador y pontífice.” (Coronado, [1924] 1926). Este tipo de imágenes ha sido repetido a menudo al señalarse distintas actitudes poco pluralistas de Lugones durante su hegemonía en el campo intelectual argentino. En base a este tipo de testimonios y de imágenes dictatoriales y monárquicas, puede afirmarse con Noé Jitrik que “Lugones llena los primeros años de este siglo [XX] con su signo pletórico y dominador” (1960: 51), ya que este autor era a comienzos del siglo pasado un autor tan central que resultaba asfixiante por su omnipresencia, tanto para quienes lo apoyaban y alababan, como para sus detractores, que solo podían definirse por su oposición a él. Dicha omnipresencia pareciera condecirse con una marcada pretensión lugoniana de totalidad y de identificación absoluta entre el campo literario argentino y él mismo, según la cual “Lugones convino consigo mismo que llenaba con su obra y su presencia toda la vida intelectual de la Argentina.” (29). Las expectativas lugonianas acerca de cuál debía ser el lugar del intelectual —o, con la terminología de Lugones, del “poeta”— en la sociedad eran, pues, extremadamente grandilocuentes, al punto de que este autor “esperaba convertirse en el consultor estatal superior que las letras modernas soñaban” (Dalmaroni, 2006: 169) y, guiado por una “ilusión monarca”, quería “ser todo para todos” (117).<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> El lugar de Lugones en las antologías poéticas ha sido estudiado en profundidad por Aníbal Salazar Anglada (2005). Este autor prueba con su estudio que hacia los años 20 “la canonización del escritor de Córdoba es (...) un hecho irrefutable, como bien demuestra el lugar de honor que ostenta en las antologías poéticas del momento.” (149). Por otra parte, un buen ejemplo de las operaciones de inclusión y de exclusión del campo literario llevadas a cabo por Lugones a las que hemos hecho referencia es la legitimación de Güiraldes, que ha sido estudiada por Bordelois (1999). De manera similar a este caso, Alberto Conil Paz (1985) ha señalado que, con “generosidad consagratoria”, Lugones avaló muchos otros autores, como “Fernández Moreno, Banchs, Rega Molina, Capdevila, Martínez Estrada.” (324).

<sup>24</sup> Giusti (1911) habla de una “monarquía poética” (citado en Salazar Anglada, 2005: 140) de Lugones; López Velarde (1916) se refiere “la corona y el cetro de Lugones”; y Gramuglio (2013) señala la esperanza lugoniana de una “coronación imposible”. Como observa Salazar Anglada, este tipo de imágenes son “expresiones que remiten específicamente al lugar de privilegio que ya por estos años ocupa Lugones en el canon de las letras argentinas.” (2005: 140).

<sup>25</sup> Como ha investigado largamente María Teresa Gramuglio (2013), dichas pretensiones de un lugar preponderante en el campo intelectual y en la sociedad pueden notarse en las imágenes de escritor que

Para comprender las posibilidades de existencia de tales pretensiones lugonianas, es necesario situarlas históricamente en un contexto en el que, como han señalado Sarlo y Altamirano ([1980] 2016), un precario campo intelectual estaba en plena formación y modernización y se mostraba abierto a la búsqueda de un “maestro para una sociedad embrionaria.” (Jitrik, 1960: 15).<sup>26</sup> Este proceso de modernización, como propone David Viñas, supone un cambio profundo en la praxis de la literatura, en el que tiene lugar

**el fin del liderazgo de los *gentlemen-escritores* hacia una profesionalización del oficio de escribir**, por un desplazamiento del predominio de los escritores con apellidos tradicionales hacia la aparición masiva y la preeminencia de escritores provenientes de la clase media y, en algunos casos, de hijos de inmigrantes. ([1964] 2005: 5; el destacado es nuestro).

Este itinerario denota el paso de una práctica en donde “la literatura no era oficio sino privilegio de la renta” (5) y “ocupación lateral” (4), a una práctica realizada por un “escritor-artista moderno”, de lo que Lugones es ejemplo (Dalmaroni, 2006: 18).

### *El Poeta Nacional y la fundación de la literatura argentina*

Como hemos adelantado en el Estado de la Cuestión, la alta consideración de Lugones en el campo literario argentino llegó al punto de que este autor fuera valorado por muchos como el escritor nacional por antonomasia. Según varios autores, Lugones comenzó a ser considerado de esta forma durante la época circundante al Centenario: para Julio Irazusta (1969), por ejemplo, es en esa época que Lugones comienza a ser ponderado como “poeta nacional”, gracias a sus *Odas seculares* (1910).<sup>27</sup>

---

construían los textos lugonianos, las cuales “van definiendo, en la dimensión imaginaria (...), una colocación en el espacio literario, un auditorio y una función en la sociedad.” (90). Este autor buscaba, pues, de manera sistemática posicionarse en el centro de dicho campo y proyectaba, para obtener dicho lugar, grandes figuraciones de sí mismo que lo mostraran ubicado en aquella posición de privilegio.

<sup>26</sup> Sarlo y Altamirano han dado cuenta del proceso de surgimiento del campo literario moderno en la Argentina, caracterizado por una progresiva autonomización del campo intelectual, en la que se destaca la creciente «profesionalización» de la labor de los escritores y fenómenos como “un movimiento vasto de reflexión acerca de la propia actividad literaria”, el “surgimiento de nuevas formas de sociabilidad entre intelectuales”, la “imposición de instancias de consagración y cooptación”, la existencia de variadas “polémicas sobre la legitimidad cultural” (163) y la “diferenciación del medio literario respecto de la «buena sociedad»” (166).

<sup>27</sup> Sin embargo, Irazusta aclara los distintos sentidos que abarca la denominación de Lugones como poeta nacional: “Lugones se ha convertido en un genuino poeta nacional, no por el mero hecho de ser un gran poeta en esta nación, como pudo serlo en cualquier otra, sino por expresar su esencia telúrica y anímica con una perfecta adecuación entre el genio del idioma, la capacidad poética del individuo y el sabor local del tema. (1969: 22). Como puede verse y como ha estudiado en profundidad Alfredo E. Roland ([1974] 1981), el mote de “poeta nacional” otorgado a Lugones no se refería solo a un reconocimiento de este como el

También hemos hecho referencia en nuestro Estado de la Cuestión a las opiniones de Carlos Altamirano ([1976] 2016), quien postula a Lugones como «fundador» de la literatura argentina por su canonización del *Martín Fierro* como poema nacional. Dicho acto consagradorio de la obra José Hernández fue llevado a cabo por Lugones durante diversas conferencias dadas en el teatro Odeón en 1913, las cuales fueron recogidas en 1916 en *El payador*, una de las obras más famosas de este autor. Como ha señalado Oscar Terán, las mencionadas conferencias del Odeón se dieron en un contexto de “querrela simbólica por la nacionalidad” (1993: 43), apuntaron a “la búsqueda de la expresión genuina del «alma» argentina” y fueron una clara instancia consagradoria para Lugones,<sup>28</sup> cuya actuación dio por resultado la canonización del *Martín Fierro* y del criollismo como “epítome de la nacionalidad argentina”. Sin embargo, el reinado de Lugones en el campo literario argentino comenzado alrededor del Centenario perdió paulatinamente solidez durante los años 20, debido a sus cada vez más exaltadas ideas políticas militaristas de extrema derecha. En esta parábola, ya en la segunda mitad de siglo, la obra lugoniana sufría “una suerte de veto histórico, de formidable prohibición, de asesinato.” (Pagés Larraya, [1974] 1991: 26).

El lugar central ocupado por Lugones en el mundo cultural argentino de comienzos de siglo, pues, fue contingente. A pesar de los muchos rechazos que generaron las participaciones en política del último Lugones, este siguió siendo considerado como el grado sumo de la labor del escritor, a tal punto que —dice Jitrik—

venciendo toda la aversión ideológica que sus últimas manifestaciones podían haber producido, la flor y nata de la intelectualidad argentina impone como Día del Escritor el de su nacimiento, es decir que lo considera como el escritor por antonomasia, consagrandolo, asimismo, un estilo de ser escritor. (1960: 8).

Como puede verse, la incómoda figura de Lugones resultó en su contexto, con todas sus aristas, “una referencia inexcusable (insalvable, se diría) en el ámbito cultural y

---

mayor poeta del país, sino también y principalmente a la consideración de Lugones como un poeta que incluía en su producción elementos que se entendían como los típicamente argentinos.

<sup>28</sup> Una crónica de 1913 da cuenta de que “al decir Lugones las últimas palabras, la sala lo aclama, obligándole por dos veces a presentarse en el escenario, donde su aparición redoblabla la fuerza de los aplausos y de los bravos interminables. Buena parte del público espera luego a Lugones en el vestíbulo del Odeón y en la calle, donde estas manifestaciones se repiten, efusivas, conmovidas cuando el escritor abandona la casa de sus triunfos.” (citado en Terán, 1993: 46).

político de Argentina.” (Salazar Anglada, 2005: 149). La importancia local de este autor tuvo a su vez resonancias en todo el ámbito hispanoamericano, mas no fueron estas igual de contundentes que su polémico reinado en la literatura argentina.

## **A.2. Lugones en el campo literario hispanoamericano**

Testimonios como los de Ramón López Velarde (1916) dan cuenta de que el reconocimiento de Lugones atravesaba las fronteras argentinas: para este poeta mexicano, Lugones era un poeta de igual talla o incluso superior, por momentos, a la de Rubén Darío. Una vez muerto este último, para López Velarde no quedaban dudas de que Lugones era “el más excelso o el más hondo poeta de habla castellana” (1916: 1), por lo que sostenía que nadie podía compararse con él “sin pecar de necio”. También desde México, Alfonso Reyes reconocía, en su nota necrológica en homenaje a Lugones en 1938, la importancia de este autor, no solo para las letras americanas, sino también para la literatura en lengua castellana en general, y postulaba que la trascendencia de Lugones en dichos ámbitos era reconocida por la totalidad del público y de la crítica. Reyes vinculaba a su vez el reconocimiento panamericano de Lugones con el modernismo y, más específicamente, con *Los crepúsculos del jardín* (1905), libro con el cual, a su parecer, Lugones “se adueña del cetro (...) [y] no lo suelta más.” (1938: 344).

A pesar de sus palabras de encomio a Lugones, el ya mencionado López Velarde no deja de reconocer que “**el éxito de Darío aventaja en extensión al de Lugones** porque éste carece de esa facultad especial del nicaragüense, que tal vez no admite análisis, pero que yo llamaría facultad internacional.” (1; el destacado es nuestro). A este análisis podría agregarse que el reconocimiento internacional alcanzado por Lugones —como señala López Velarde, considerablemente menor al obtenido por Rubén Darío— debe mucho a la protección del propio Darío, quien, como indica Salazar Anglada (2005), descubrió a Lugones a los ojos del público americano y lo promocionó con total convicción como un Mesías para las letras del continente.<sup>29</sup> Apadrinado por Rubén Darío, Lugones llegó a ser

---

<sup>29</sup> Las palabras con las que Rubén Darío recuerda en su *Autobiografía* (1912) la llegada de Lugones a Buenos Aires son muy recordadas: “Un día apareció Lugones, audaz, joven, fuerte y fiero, como un cachorro de hecatónquero [sic] que viniera de una montaña sagrada. Llegaba de su Córdoba natal, con la seguridad de su triunfo y de su gloria. Nos leyó cosas que nos sedujeron y nos conquistaron. [...] Yo agité palmas y verdes ramos en ese advenimiento; y creí en el que venía, hoy crecido y en la plena y luminosa marcha de su triunfante genio.” (citado en Salazar Anglada, 2005: 131).

un autor canónico también en el resto del continente, pero no puede hablarse de un “reinado” de este autor en Hispanoamérica similar al establecido en las letras argentinas, ya que su lugar central en dicho campo no llegó a ser igual de exclusivo que en el caso argentino. El cetro de la poesía americana, como señala López Velarde, perteneció más bien a Rubén Darío.

## **B) *Cuentos fatales* (1924): contexto y modo de publicación**

### **El 1924 de Lugones: cima y precipicio**

En el ensayo “Lugones: pasión y escritura”, Beatriz Sarlo sostiene que solo “dos escritores en el siglo XX lograron una hegemonía incontestada del campo literario argentino: Jorge Luis Borges, después de los años cincuenta; Leopoldo Lugones, hasta los años veinte.” ([2000] 2007: 115). El recorte temporal establecido por Sarlo para la primacía no objetada de Lugones en el campo literario argentino es indudablemente acertado: como ya hemos adelantado, no es sino hasta comienzos de la década del 20 que el lugar central ocupado por este autor pierde progresivamente la unanimidad de su reconocimiento y de su celebración, mayoritariamente a causa de la mala recepción que recibieron las fuertes modulaciones antidemocráticas de sus ideas políticas.

Como señala Miguel Dalmaroni (2006), un hito clave en la pérdida de aceptación lugoniana fueron las conferencias militaristas pronunciadas por el escritor en julio de 1923 en el teatro Coliseo, recogidas ese mismo año en el volumen titulado *Acción*. El punto sin retorno del derrotero lugoniano comenzado con dichas conferencias puede situarse, simbólicamente, como ha señalado Capdevila ([1942] 1973), en el 9 de diciembre de 1924. En esta fecha, Lugones pronuncia en Lima su famoso discurso de “La hora de la espada” y pierde, a causa de sus incitaciones explícitamente antidemocráticas, gran parte del respeto y la admiración que la intelectualidad argentina aún le guardaba.<sup>30</sup>

Cabe destacarse que, contradictoriamente, en aquel mismo año de 1924, Lugones había alcanzado una de las cimas de su reconocimiento como escritor, al ser galardonado

---

<sup>30</sup> Dicho discurso tuvo mayores repercusiones adversas que las conferencias de tono similar de 1923 porque, como indica Alberto Conil Paz, “si en las conferencias del Coliseo su militarismo hallábase ya prefigurado, acá, en Lima, aparece nítido y categórico; y, lo que es más, embellecido como una forma elevada de vida.” (1985: 318).



con el Premio Nacional de Literatura por pedido de gran cantidad de personajes relevantes dentro del mundo cultural argentino. Este premio, otorgado específicamente a raíz de los libros publicados por Lugones en 1924 (*Romancero*, *Estudios helénicos*, *Filosofícula* y *Cuentos fatales*), estaba orientado, a su vez, a ser un homenaje a la destacada producción poética que este autor venía desarrollando desde 1897.<sup>31</sup>

Lugones estaba en 1924, pues, “en el [sic] acmé de su fama, intelectualmente maduro y era la gran figura de nuestra república de las letras” (Conil Paz, 1985: 299); era el “patriarca indiscutido de las letras argentinas de entonces” (Tarcus, 2009: 13), ocupaba “el sitio de honor de la República de las Letras” (16) y había sido escogido como “embajador cultural del país” en la Liga de las Naciones en Francia. (32). En consecuencia, la pérdida de su incuestionado lugar central en el campo literario de la época no se dio de modo inmediato, mas Lugones comenzó a ser cada vez más discutido, burlado e incluso odiado (Pagés Larraya, [1974] 1991) por muchos de los intelectuales que lo habían proclamado como el máximo escritor argentino antes de diciembre de 1924.

### **Contexto histórico y filosófico de *Cuentos fatales***

En el artículo “Las narraciones ‘fantásticas’ de Lugones”, Noé Jitrik ha señalado de manera precisa gran cantidad de diferencias existentes entre los contextos históricos y filosóficos de *Las fuerzas extrañas* (1906) y de *Cuentos fatales* (1924). En cuanto al aspecto histórico, Jitrik ha destacado transformaciones como una diferente distribución de las fuerzas sociales hacia 1922, año en el cual “gobierna el radicalismo, la “chusma” según la vieja oligarquía” ([1997] 2009: 29) y ha cobrado mayor fuerza el poder militar.

Por otra parte, en lo referente a “las líneas de fuerza filosóficas o intelectuales que han gravitado en la composición y/o en la génesis de las ideas narrativas mismas” (27) presentes en *Cuentos fatales*, Jitrik propone que, en el marco de una renovación de creencias dada por el fin de la Primera Guerra Mundial, el “instinto de sobrevivencia”

---

<sup>31</sup> Como explica Samuel Glusberg, el proyecto de galardonar a Lugones había comenzado en 1922, como una propuesta de homenaje por el vigesimoquinto aniversario de publicación del poemario *Las montañas del oro*, pero “las conferencias patrióticas que Lugones pronunció por aquella época en el Coliseo, malogran con su escándalo militarista nuestra iniciativa. (...) Con todo, un año después, y en ausencia de Lugones, el homenaje quedó realizado mediante la presentación colectiva de sus últimos cuatro libros al Concurso Literario Nacional. Cerca de cien artistas —poetas, escritores, críticos— firmaron la presentación que un jurado acaba consagrar con el premio máximo del año 1924.” (Glusberg, 1926: 2).

despertado por aquel conflicto dio lugar “a un humanismo, en el sentido clásico, del cual es ejemplo Lugones.” (33). Además de esta tendencia humanista, la cual Jitrik halla en las constantes inquisiciones de Lugones acerca de la cultura griega desde 1910, el investigador señala que también diversas doctrinas orientales, en un contexto de gran interés exotista, atrajeron la atención de Lugones de modo destacado. Sumado a estos dos aspectos, Jitrik menciona en su recuperación de corrientes estéticas y filosóficas relevantes para el contexto de publicación de *Cuentos fatales* la importancia del modernismo. Como señala el autor, este movimiento, en los años 20, ya “se había impuesto y, correlativamente, se había academizado; quiere decir que emanaba de su dominio una cierta normativa en lo poético.” (34). Dentro de este ya afianzado modernismo, Jitrik entiende a Lugones como su figura central.<sup>32</sup>

### **La publicación de *Cuentos fatales***

*Cuentos fatales* fue publicado en 1924 por la editorial Babel, dirigida por Samuel Glusberg. Es menester señalar, de todos modos, que los cinco cuentos que componen este libro fueron publicados primeramente de manera independiente en el diario *La Nación*, entre agosto de 1923 y abril de 1924.<sup>33</sup> Como señala Pedro Luis Barcia, este modo de circulación de la literatura era completamente normal a comienzos del siglo XX, cuando “la especie narrativa halló en el espacio de diarios y revistas sitio para insertarse y las publicaciones periódicas se habituaron a incorporar relatos breves en sus páginas.” (2018a: 14). La circulación de las producciones lugonianas no era, pues, ajena a la prensa periódica, ya que “para seguir la formación de un libro de Leopoldo Lugones, existe la senda bien trazada por el propio autor: Leopoldo Lugones era periodista por antonomasia y, casi todas sus obras, íntegra o fragmentariamente, fueron previamente publicadas en

---

<sup>32</sup> Es necesario subrayar, en cuanto al humanismo helenista, el exotismo y el modernismo recién mencionados, que para Noé Jitrik “estos elementos hacen quizás de telón de fondo a la superior sintaxis narrativa de *Cuentos fatales* respecto de la de *Las fuerzas extrañas*.” ([1997] 2009: 34). La postura de este autor difiere, pues, de las muchas opiniones adversas a *Cuentos fatales* que hemos mencionado en nuestro Estado de la Cuestión, las cuales postulan *Las fuerzas extrañas* como una obra maestra, y *Cuentos fatales* como su continuación poco lograda.

<sup>33</sup> Las fechas y el orden de publicación de los cinco *Cuentos fatales* fueron: “El vaso de alabastro”, el 19/08/23; “El secreto de Don Juan. Novela corta”, el 19/09/23; “Los ojos de la reina”, el 28/10/23; “Águeda”, el 30/12/23; y “El puñal”, el 13/04/23. Lugones colaboraba en *La Nación* desde 1910, tanto con ficciones, como con notas de opinión sobre temas de diversa índole. En este espacio, por ejemplo, aparecieron muchas de sus notas de crítica literaria, en las que avalaba o atacaba distintas obras y autores.

los periódicos.” (Lermon, 1969: 139). Este es el caso de *Cuentos fatales* y de muchas otras obras, tales como *Las fuerzas extrañas*, *Filosofícula* y *La guerra gaucha*.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, como ha demostrado Barcia, Lugones no recogió en volumen todos los cuentos que publicó en la prensa: del corpus de más de ciento sesenta obras de prosa breve publicadas por Lugones en la prensa periódica, este autor “sólo colectó algo más de una tercera parte de él; el resto quedó disperso en diarios y revistas.” (2018a: 22). Estas operaciones de selección dentro de la propia obra para la publicación en libro llevadas a cabo por Lugones dan cuenta de que este autor realizaba ciertos procesos de deliberación y de reflexión acerca de su propia obra, elementos que Altamirano y Saro han indicado como señales de la existencia de un determinado proyecto creador en un artista.<sup>34</sup>

Estos procesos de reflexión y de deliberación interior se denotan en que “Lugones siempre escogió con criterio organizador básico las piezas narrativas que rescató en sus libros, evitando las colecciones de «cuentos de todos los colores», por decirlo a la manera modernista.” (Barcia, 2018a: 22). De este modo, Lugones, “el más prolífico cuentista del modernismo” (22) recogía en volumen, como propone Miguel Lermon (1969), solo aquellos cuentos entre los que encontraba una fuerte vinculación temática luego de su publicación en diarios. También, como ocurría más a menudo, Lugones recogía en libro aquellos cuentos que, a pesar de haber sido publicados en primer lugar de forma independiente, habían sido concebidos de antemano como partes de una unidad de sentido superadora.<sup>35</sup> El material que ni había sido concebido *a priori* como parte de una unidad

---

<sup>34</sup> Respecto de este tipo de proyectos, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano afirman que, a comienzos del siglo XX, “la conciencia profesional que se desarrolla en torno a la noción de proyecto es un dato nuevo en la práctica intelectual argentina. Se conciben libros orgánicos (frente a la tradición de buena prosa fragmentaria).” ([1980] 2016: 176). Del mismo modo que lo propuesto por Sarlo y Altamirano, en todas las obras cuentísticas de Lugones se deja ver una concepción orgánica de la obra literaria, según la cual los volúmenes de cuentos no surgen de circunstancias exteriores al autor “sino de una deliberación interior, de una «necesidad».” (175).

<sup>35</sup> Lermon sintetiza estas dos posibilidades del siguiente modo: “Aparecían los fragmentos de prosa, los cuentos, las composiciones poéticas, y seguían, unos y otros. Luego aparecía el encabezamiento, casi siempre el título del futuro libro que, a veces, se publicará muchos años después. El encabezamiento une las composiciones en ciclos, define la temática del libro y, una vez integrado el tema, siguen las secuencias de las variaciones. (...) Existe, también, en la labor de Leopoldo Lugones el proceso inverso: ya la primera composición lleva el título del futuro libro, cuyo tema, luego, se abandona, para aparecer veinte años después.” (1969:139).

ni había sido considerado por Lugones como pasible de ser incluido posteriormente en alguna obra, en cambio, quedaba disperso en las hojas de distintos diarios y revistas.<sup>36</sup>

### **El rescate de *Cuentos fatales* por Samuel Glusberg**

Si bien hemos hecho referencia a la existencia de un proyecto creador lugoniano, visible en los diversos procesos internos de planificación y de deliberación del propio Lugones acerca de qué textos publicados en la prensa debía incluir o no en libros, no puede dejarse de lado la importancia fundamental de la labor editorial de Samuel Glusberg en la publicación de la obra lugoniana.<sup>37</sup> Glusberg, pues, no solo fue uno de los grandes amigos de Lugones, en tanto integrante de lo que Horacio Tarcus (2009) ha interpretado como una “hermandad” literaria —en la cual Lugones actuaba como figura tutelar de Horacio Quiroga, Samuel Glusberg, Ezequiel Martínez Estrada y Luis Franco— sino que también cumplió un destacado rol como editor de Lugones y de todo el resto de los integrantes de dicha hermandad:

con el respaldo de Lugones, que lo convierte en su editor y confidente, Glusberg será el editor por excelencia de las dos generaciones modernistas con su sello Babel, y sobre todo, conforme a cierta división “familiar” del trabajo, en el editor y difusor privilegiado de toda la hermandad que tuvo a Lugones por padre. (Tarcus, 2009: 17).

Específicamente respecto del vínculo entablado entre Lugones y Glusberg, señala Tarcus que se da entre ambos

una relación estrecha, cotidiana, en la cual Lugones jugará el rol de padre protector y Glusberg asumirá el rol filial del protegido y confidente. De un lado, (...) Lugones llevó a su joven amigo a trabajar consigo a la Biblioteca del Consejo Nacional de Educación. **Glusberg**, por su parte, quien tras el éxito de sus folletos literarios creó en 1922 la editorial Babel (sigla de Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias), **se convertirá en la década de 1920 en su editor casi exclusivo. A lo largo de los nueve años transcurridos entre 1922 y 1931**

---

<sup>36</sup> Este material disperso ha sido recogido en distintas ocasiones tanto por Leopoldo Lugones (hijo), en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones* (1938), como por Barcia, cuya edición de los *Cuentos desconocidos* ([1982] 2018) de Lugones ya hemos mencionado.

<sup>37</sup> A propósito de la importancia de Samuel Glusberg para el mundo cultural argentino de comienzos del siglo XX, Horacio Tarcus señala que “es una de esas raras personalidades que prefieren instalarse en un segundo o tercer plano, que no brillan por su propia obra escrita, y que sin embargo son tan activos en su labor casi invisible de animadores culturales, que un campo intelectual como el de la Argentina de los años veinte y treinta no termina de comprenderse cabalmente sin su participación.” (2009: 27).

**publicó, entre novedades y reediciones, veinte obras de Lugones.**<sup>38</sup> (28; el destacado es nuestro).

El trabajo editorial de Glusberg llevado a cabo con la obra lugoniana fue, de hecho, de gran calidad, y ha sido loado por muchos críticos, como es el caso de Miguel Lerman, quien sostiene que, en general, los libros de Lugones “se editaban pulcramente, sobre todo los posteriores a 1920, cuyas ediciones están a la altura de las actuales.” (1969: 137). Las ediciones que Lerman destaca de manera especial, son, como puede deducirse, las realizadas por Samuel Glusberg con su sello Babel.

La importancia de este editor para la publicación de *Cuentos fatales* y de muchas otras obras lugonianas a partir de 1922 debe ser remarcada porque, a pesar de que Lugones, como hemos señalado, contaba con un firme proyecto creador, se mostraba a menudo falto de iniciativa para agavillar sus cuentos y poemas dispersos en la prensa y publicarlos como libros, invadido por fuertes sentimientos de desesperanza. Arturo Capdevila, gran amigo de Lugones, da cuenta de dicha problemática con estas palabras:

Publicar nuevos libros... ¿y para qué? ... Viajar... ¿y a qué fin? ... A la verdad, no eran palabras. Todo lo fatigaba por anticipado, como el que ha visto el inevitable revés de los hechos. (...) **Tan cierto es esto que de no haber estado en su vecindad más cariñosa, Samuel Glusberg, todos los *Estudios Helénicos* estarían inéditos, y asimismo *Filosofícula* y cinco o seis volúmenes más; en suma, todo lo que fue recogiendo en su Editorial *Babel*.** ([1942] 1973: 323; el destacado es nuestro).

Como puede verse en el testimonio de Capdevila, el atento ojo crítico de Glusberg, “intuitivo cazador de talentos” (Tarcus, 2009: 29) y hábil gestor cultural, rescató del olvido gran cantidad de volúmenes lugonianos con sus ediciones en Babel. Esta gran preocupación de Glusberg por el rescate de cierto tipo de cultura permitió que muchas

---

<sup>38</sup> “Glusberg editó por primera vez: *Las horas doradas*; Buenos Aires, Babel, 1922; *Estudios helénicos I. La funesta Elena* [sic], Buenos Aires, Babel, 1923; *Estudios helénicos II. Un paladín de la Ilíada*; Buenos Aires, Babel, 1923; *Filosofícula*, Buenos Aires, Babel, 1924; *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Babel, 1924; *Estudios helénicos III. La dama de la Odisea*. Buenos Aires, Babel, 1924; *Estudios helénicos IV. Héctor el domador*, Buenos Aires, Babel, 1924; *Romancero*, Buenos Aires, Babel, 1924; *Poemas solariegos*, Buenos Aires, Babel, 1928; *Nuevos estudios helénicos*, Buenos Aires, Babel, 1928; *La Grande Argentina*, Buenos Aires, Babel, 1930; *La Patria fuerte*, Buenos Aires, Babel, 1930. Varias de estas obras fueron reeditadas por el mismo sello Babel. Además, Glusberg reeditó las siguientes obras: “Darío”, Buenos Aires, Ediciones Selectas América, 1919; *Odas seculares*, Buenos Aires, Babel, 1923; *Los crepúsculos del jardín*, Buenos Aires, Babel, 1926; *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Babel, 1931.” (Tarcus, 2009: 28-29)

obras lugonianas fueran editadas a pesar de los ocasionales descuidos y faltas de voluntad de Lugones a la hora de editar su obra fuera de la prensa periódica.

### **Reediciones y felices parasitismos**

En la actualidad, y ya desde hace varios años, el derrotero editorial de *Cuentos fatales* ha cambiado mucho. A pesar de que, como señala Mariangela Ugarelli Risi, “tras la primera edición publicada en 1924 por la editorial Babel, *Cuentos Fatales* ha sido reeditado un contado número de veces, y no tenemos conocimiento de edición alguna que incluya un estudio crítico a profundidad(sic)”<sup>39</sup> (2018: 6), *Cuentos fatales* es uno de los libros de Lugones más disponibles para el lector actual, en comparación con las pocas o nulas reediciones que han recibido otros libros lugonianos.<sup>40</sup> Prueba de esta accesibilidad son la gran cantidad de reediciones de este libro baratas y de divulgación que se han realizado, en donde se destaca la inclusión de *Cuentos fatales* en la Biblioteca Crónica 100x100 de Literatura Universal publicada por Ediciones Nuevo Siglo entre 1994 y 1997, cuyo prólogo, realizado por Martín Cugajo, hemos citado en nuestro Estado de la Cuestión.

Como conclusión de este comentario sobre las reediciones de *Cuentos fatales*, consideramos que no puede dejar de hacerse referencia a la gran cantidad de ediciones conjuntas de *Las fuerzas extrañas* y *Cuentos fatales* que se han realizado, como la que forma parte de la Colección Austral de la editorial Espasa Calpe (1993), la editada por Eduvim en 2009 y la hecha por Terramar en 2010. Este fenómeno de edición conjunta resulta, a nuestro parecer, un proceso de feliz “parasitismo” de *Cuentos fatales* respecto de *Las fuerzas extrañas*, libro que, como ya hemos señalado, ha recogido un reconocimiento mucho mayor y ha sido valorado en múltiples ocasiones como una precuela de *Cuentos fatales*. La fama de *Las fuerzas extrañas* y la buena recepción que ha tenido a lo largo del tiempo han garantizado, en este caso, una vía más de supervivencia editorial para *Cuentos fatales*. Sin embargo, al mismo tiempo, este tipo de ediciones han

---

<sup>39</sup>La segunda edición de *Cuentos fatales*, hecha por la editorial Huemul en 1967 es la única que cuenta con cierto aparato crítico: la introducción y las notas realizadas por Leopoldo Lugones (hijo).

<sup>40</sup> Téngase en cuenta a este respecto la aclaración preliminar realizada en nuestro estado de la cuestión acerca del ingente tamaño de la producción lugoniana y de la falta de una edición de las obras completas de este autor, junto con la problemática de que “a través del tiempo han ido apareciendo reediciones de algunos de los libros lugonianos, [pero] generalmente los mismos (*La guerra gaucha*, *Las fuerzas extrañas*, *El payador*).” (Barcia, 1999: 13).

abonado que gran parte del horizonte de lecturas para *Cuentos fatales* siga estando subordinado a los horizontes impuestos por *Las fuerzas extrañas*.<sup>41</sup>

Nos parece llamativo, por otra parte, que, si bien se ha dado una proliferación de reediciones de *Cuentos fatales* en los últimos años (por caso, Aique, 2013; Longseller, 2014; e incluso se encuentra disponible *online* un audiolibro preparado por la UNSAM en 2017, leído por Norma Aleandro), no se ha dado una similar proliferación de estudios en nuestro país sobre este contario, como ya hemos indicado en nuestro estado de la cuestión. En este panorama, el estudio que presentamos a continuación busca significar un aporte al escaso caudal crítico argentino que ha sido dedicado específicamente a los *Cuentos fatales*.

---

<sup>41</sup> En relación con dichas ediciones conjuntas, nuestro parecer es que, dadas las continuidades de narrador y referencias mutuas existentes entre *Cuentos fatales* y *El ángel de la sombra*, una edición conjunta de estos dos libros sería un camino posible para la apertura de nuevas lecturas sobre la obra lugoniana, más allá de la trillada lectura de *Cuentos fatales* en la línea de *Las fuerzas extrañas*.

## SEGUNDA PARTE: La fatalidad bajo la lupa

### Capítulo II: Definiciones

#### A/ Prolegómenos

En el capítulo anterior hemos señalado que “Lugones siempre escogió con criterio organizador básico las piezas narrativas que rescató en sus libros, evitando las colecciones de «cuentos de todos los colores».” (Barcia, 2018a: 22). Muchos autores han dado cuenta de este modo de composición de volúmenes de cuentos llevado a cabo por Lugones y han agregado que el criterio de conexión entre las piezas narrativas de cada obra lugoniana suele encontrarse expresado en el título del libro que las recoge. Dolores López Martín, por ejemplo, propone que los títulos escogidos por los autores modernistas, entre los que cuenta a Lugones, introducían sus libros de narraciones breves “como una colección de cuentos que siguen un hilo conector, que obedecen a un espíritu común de estética y de género.” (2009: 283). Del mismo modo, Carmen de Mora afirma que libros como *Las fuerzas extrañas* y *Cuentos fatales* “agrupan relatos que, siendo distintos en cuanto a anécdota, personajes y ambientación espacio-temporal, se aglutinan en torno a un mismo principio estructural. Más que una recopilación constituyen una colección.” (2015: 33).

Frente a este mecanismo compositivo, que da como resultado, según indican López Martín y De Mora, una colección de cuentos, el aporte teórico de Pedro Luis Barcia resulta de gran utilidad. Este autor observa que los cuentos recogidos en libro por Lugones fueron aunados “siempre por razones de unidad temática o vecindad de asunto” (2018a: 14) y propone que, al hablar de libros como *La guerra gaucha* o *Cuentos fatales*, “no se trata de *libros de cuentos* como unidad física de impresión editorial, sino de verdaderos contarios” (14). Barcia define este último concepto y dice que es:

una especie del género «libro de cuentos», reconocible por ciertas características. El libro de cuentos puede ser una mera compilación compuesta por un simple principio de adición de piezas narrativas diversas en su índole, modalidad, extensión, etcétera. Es decir, que la única unidad que podría advertirse en el libro de cuentos de un autor sería la estilística (...). En cambio, **cuando a esta filiación común del estilo se agregan otras formas de ligadura entre los cuentos, podríamos hablar de contario.** (15; el destacado es nuestro).



Entre las posibles razones de ligazón interna entre las piezas de un contario, Barcia cuenta mecanismos como la concatenación, junto con diversos factores de unión, tales como la unidad locativa, la inclusión en un mismo período temporal, los personajes compartidos por los distintos cuentos, la unidad temática y la unidad técnica. Además de estos posibles criterios de conexión, Barcia agrega que “subsumiendo todos estos aspectos, aunando las piezas del contario, lo preside la visión de mundo del autor, su perspectiva sobre lo humano que sostiene los relatos.” (20). En línea con este panorama teórico, la propuesta de Barcia es que los *Cuentos fatales* constituyen un «contario» propiamente dicho, ya que las cinco piezas que forman parte de este libro presentan, entre otros, un factor evidente de unidad: “están atravesados, como el adjetivo del título lo anticipa, de fatalismo, feliz o infeliz en su proyección sobre los hombres pero siempre presente.” (21). Para Barcia, dada esta razón de ligazón interna entre los cinco relatos, junto con vinculaciones como los personajes compartidos y la continuidad temporal y de narrador entre los cuentos “El vaso de alabastro”, “Los ojos de la reina”, “El puñal” y “El secreto de Don Juan”, los *Cuentos fatales* superan los principios de unión meramente editoriales y aditivos de cualquier libro de cuentos y son, pues, un contario.

Si bien el común de la crítica lugoniana no ha recurrido a la herramienta teórica de «contario» para el abordaje de *Cuentos fatales*, las conclusiones suelen ser similares a las de Barcia, ya que se tiende a destacar el lugar medular de la fatalidad en esta obra como factor de unión para sus cinco cuentos, sin dejar de mencionarse que esta aparece ofrecida desde el título de la obra como dicho factor de ligazón. Arturo García Ramos, por ejemplo, señala, al igual que Barcia, la importancia de dicho título, lo considera “aplicable a todos los relatos que forman parte del libro”; y, en comparación con *L.F.E.*, considera que existe “una mayor ligazón entre los diversos cuentos que forman el total. Todos los relatos son una historia de **algún suceso fatal** del que se deriva una profundidad metafísica”. (2010: 61; el destacado es nuestro).

En este contexto crítico, la opinión de Mariangela Ugarelli Risi (2018) merece especial atención. La propuesta de esta autora comienza en la misma dirección que los análisis que ya hemos presentado, ya que habla tanto de la importancia del título de *Cuentos fatales* como de la unidad que comparten estos cinco cuentos.

Sin embargo, el desarrollo de Ugarelli Risi agrega una nueva arista al análisis de este contario: según esta autora, la fatalidad presente en los *Cuentos fatales* no debe ser entendida de manera superficial, como una mera referencia a acontecimientos mortales presentes en estos relatos, sino que postula que lo fatal lugoniano porta una pluralidad de sentidos, de la cual procuraremos dar cuenta a continuación.

### **¿Qué abarca lo ‘fatal’ en los *Cuentos fatales*? Una necesaria discusión**

Ugarelli Risi, al rastrear la definición de la palabra ‘fatalidad’ en la vigesimotercera edición del *DRAE*, observa que se presenta en este diccionario distintas acepciones de dicho término: “1) Inevitable 2) Desgraciado, infeliz 3) Malo 4) Perteneciente o relativo al hado 5) Dicho de un plazo improrrogable 6) adv. Rematadamente mal.” (citado en Ugarelli Risi, 2018: 28). Ante esta multiplicidad de sentidos posibles, se presenta el inconveniente de reflexionar acerca de cuál o cuáles de ellos priman en los *Cuentos fatales*. La propuesta de Ugarelli Risi primero coincide con la de Klara Kadlecová (2009) respecto de que “los cuentos están, de una manera u otra, relacionados a la muerte” (28). En efecto, afirma:

Estamos de acuerdo con Kadlecová en que en todos los relatos hay un destino “fatal” en el sentido de la ocurrencia de una desgracia: la muerte de Lord Carnarvon, la muerte de Mr. Neale, el asesinato por parte del miembro de la Orden del Puñal, el abandono de Amalia por parte de Don Juan, así como los crímenes de Nazario Lucero y su posible muerte junto a Águeda, son todos eventos desgraciados. (28)

Sin embargo, observa Ugarelli Risi que tal rasgo mortífero no es la cualidad esencial de lo fatal lugoniano, puesto que, excepto en “Águeda”, “el evento “fatal” ocurre antes o fuera de la diégesis del relato” (28); y en el caso de “El Secreto de Don Juan”, “el evento, si bien desgraciado, no lo es tanto para la afectada” (28). Así, “este significado no sería el más importante de los que tiene la palabra [“fatal”]” (28) en los *C.F.*

Una vez descartada por insuficiente la acepción de lo fatal como un mero evento letal, los sentidos de ‘fatalidad’ que propone Ugarelli Risi como preponderantes en los *Cuentos fatales* son los de “inevitable” y “perteneciente o relativo al hado”, es decir, los vinculados de manera más directa con el étimo de la palabra ‘fatal’ y de sus derivados: el término latino *fatum*, concepto muy relevante en la antigüedad clásica, el cual “si bien

tiene elementos en común con la noción contemporánea de destino, se refiere a un mandato impuesto e irrevocable proveniente de un poder superior.” (29). Agrega, además, que este *fatum* implica “un destino, por lo general pero no necesariamente trágico, ineludible al punto de ser considerado como *hybris* el querer evitarlo” (29); y, también, que “el entender lo “fatal” de los relatos como *fatum* da una pista acerca de por qué los personajes de los cuentos, en su mayoría, no se resisten a su destino ni buscan enfrentarse a él: son conscientes de que intentar cambiarlo es imposible.” (30). Por último, Ugarelli Risi expone un aporte muy original, medular en su investigación sobre este contario: la observación de que los *Cuentos fatales* no solo “tratan del destino ineludible de algún personaje sino de un retorno, de una repetición inevitable.” (30). De este modo, la inevitabilidad, una tendencia a un final trágico, la predeterminación a causa de un poder superior y la recurrencia quedan consignados por esta crítica peruana como los principales rasgos que hacen a lo fatal en este contario lugoniano.

Grandes sectores de la crítica lugoniana han hecho afirmaciones similares a la de Ugarelli Risi, en tanto vinculan la fatalidad de los *C.F* más con el destino que con la mera muerte. Noé Jitrik, por ejemplo, sostiene que “el adjetivo que liga todas las piezas, “fatales”, implica algo así como una idea de destino (...): hay un libro de la vida en el que todo está escrito y lo que hace la narración es, vicariamente, contar de qué modo eso que está escrito se cumple.” ([1997] 2009: 42). María Pía López, por otra parte, ha propuesto que el tema de este contario es “la condición ineludible del destino, signado por el amor y la muerte, y encubierto por el misterio” (2004: 79); y Pedro L. Barcia ha propuesto que en aquel la fatalidad “como fuerza inevitable parece determinar las acciones y condicionar los resultados, infaustos o felices, pero siempre gobernados por ella.” (1988: 16).

Ante el camino abierto para la reflexión sobre la pluralidad de sentidos de la fatalidad y sus implicancias en los *Cuentos fatales* por todas las citadas opiniones y especialmente por la investigación de Ugarelli Risi, nos hemos propuesto hacer un aporte a esta discusión reconstruyendo algunos horizontes de sentido para el término ‘fatal’ y sus derivados —harto repetidos a lo largo de los *Cuentos fatales*— en la época de dicho

contario, es decir, a comienzos del siglo XX.<sup>42</sup> Para esta reconstrucción contextual, hemos recurrido a diversos diccionarios de la época lugoniana, los cuales, como señalaremos, eran en muchos casos declarado material de consulta corriente de Leopoldo Lugones. Luego, hemos comparado las definiciones de los distintos diccionarios con algunos usos de dichos términos presentes de los *Cuentos fatales*. En el capítulo siguiente completaremos esta reconstrucción de horizontes de sentido dando cuenta de algunos de los imaginarios que consideramos se ponen en juego en la fatalidad lugoniana y son indispensables para su cabal comprensión.

Como veremos, nuestra investigación dará cuenta de que la fatalidad lugoniana, en consonancia con lo propuesto por nuestra hipótesis de trabajo y por Ugarelli Risi, excede con creces una significación vinculada simplemente con el acontecer de un suceso mortal, para hacer referencia más bien a un suceso no necesariamente mortal, pero sí inevitable —en tanto dependiente de un poder superior— y desgraciado.

## **B/ Para una reconstrucción de sentidos de época**

### **Lugones y la postura etimologicista**

Borges ha descripto con notable insistencia y gran elocuencia una de las cualidades más señaladas de la labor escritural de Lugones: su vasto manejo de vocablos inesperados y desconocidos para la mayoría de los hablantes de la lengua castellana, rasgo que delata la especial atención prestada por dicho autor a cada palabra utilizada en sus escritos. Respecto de esta comúnmente reconocida “riqueza verbal” lugoniana<sup>43</sup> (Viñas, 1971: 74) —abundancia que alcanza a menudo niveles hiperbólicos, como puede verse en el caudal léxico presente en *La guerra gaucha*—, Borges ha acuñado gran cantidad de comentarios críticos que han sido largamente recordados y reproducidos. Entre dichos comentarios se encuentran:

---

<sup>42</sup> Consideramos necesaria esta reconstrucción lexicográfica, dada no solo la pluralidad de sentidos de lo fatal que ha señalado Ugarelli Risi, sino también la importancia del término ‘fatal’ en la literatura del siglo XIX, cuya relevancia y uso corriente por parte de autores de diversas lenguas romances habilitan a considerarlo como uno de los términos que forman parte de un “vocabulario «fin de siglo»” imprescindible (Moreau, 1972: 116), como ocurre con ‘decadencia’ o *spleen*.

<sup>43</sup> Pierina Moreau afirma respecto de la riqueza verbal lugoniana: “en toda su obra poética hay una constante: la riqueza de una lengua que Leopoldo Lugones maneja con una maestría incomparable. **Es éste, quizás, el único elemento sobre el cual sus críticos son unánimes.**” (1972: 214; el destacado es nuestro).

1. la propuesta de que Lugones contaba con “la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente” ([1955]1998:12);
2. la observación de que este autor era víctima de “la ambición de medirse con todas las palabras” (12);
3. y la afirmación de que “bajo la pluma de Leopoldo Lugones, el *mot juste* [promovido por Flaubert], degeneró en el *mot surprenant*.” (94).

El más destacado y condensado de estos análisis borgeanos ha sido, sin lugar a dudas, la caracterización de Lugones como el “señor de todas las palabras y todas las pompas de la palabra.” (97).

Como puede verse en estas opiniones borgeanas, la vinculación entre Lugones y el diccionario está a la orden del día, dada la tamaña obsesión de Leopoldo Lugones por el manejo del lenguaje y, fundamentalmente, del léxico. Esta ambición de medirse con «todas las palabras» alcanza su mayor expresión en un trunco proyecto lexicográfico: la pretensión del escritor cordobés de realizar, en absoluta soledad, un *Diccionario etimológico del castellano usual*, empresa que, como suele recordarse, no llegó a agotar la letra “A”.<sup>44</sup> Más allá de las etimologías propuestas en este *Diccionario*, su prólogo nos ha aportado una información fundamental acerca de los modos lugonianos de atribuir sentido a las piezas léxicas: como aparece destacado en dicho texto, Lugones privilegiaba el sentido etimológico de las palabras por sobre el resto de los sentidos otorgados a ellas, los cuales interpretaba generalmente como deformaciones y usos incorrectos de la lengua. En aquel prólogo, pues, esta preferencia lugoniana puede verse en ciertas apologías del estudio etimológico del castellano realizadas por el autor: según su visión, por ejemplo, este tipo de estudio habilita al “empleo racional de las voces y la consiguiente fineza de

---

<sup>44</sup> Dicho *Diccionario* fue editado póstumamente en volumen por parte de la Academia Argentina de Letras en 1944. Los artículos que allí se presentan fueron publicados originariamente entre 1931 y 1938 en *El monitor de la educación común*. Diego Bentivegna (2018; 2019; 2020) ha dedicado gran cantidad de escritos a este interés de Leopoldo Lugones por los problemáticos campos de la lexicografía y la etimología, y ha demostrado, entre otras cosas, las fuertes intenciones «inmunológicas» que guiaban la labor lexicográfica de Lugones, ya que este autor, sirviéndose de la etimología como herramienta, buscaba, en una “operación filológica que evidencia sus alcances políticos” (2018: 159), demostrar (equivocadamente) que términos que se consideraba préstamos de las lenguas indígenas de América, provenían en realidad de lenguas como el latín, el griego o el árabe.

su concepto.” (1944: 7). De este modo, Lugones postula la etimología como el componente primordial de sentido de una palabra, que delimita cuál es el sentido con el que puede (y debe) ser utilizada dicha pieza léxica. Todo otro tipo de usos en sentidos desplazados es censurado por este autor en tanto “curioso” y poco preciso:

**el término indirecto es, desde luego, inexacto, y no pocas veces ajeno al sentido que se le atribuye. Entonces resulta disparate completo.** Esto es frecuente cuando se le asigna acepción metafórica o se lo interpreta por su derivación formal, y suele afectar sobre todo a las voces de la ciencia y de la técnica.<sup>45</sup> (21; el destacado es nuestro).

Para Lugones, pues, hay una palabra para cada cosa, y cada palabra tiene un solo significado —al menos, un solo significado imprescindible—: el etimológico. Todo tipo de desplazamiento metafórico o metonímico que se aleje demasiado del sentido etimológico es proscrito por este autor, quien sostiene que “se habla cada vez más por aproximación, es decir tergiversando. (...) El lenguaje inexacto es esencialmente embustero.” (21). Lugones ve en la etimología, o, mejor dicho, en lo que la lexicografía denomina el “primer sentido” de una palabra,<sup>46</sup> el fundamento de racionalidad y de claridad de un idioma. Por lo tanto, postula la etimología como el principal criterio semántico que debe ser seguido para que una lengua sea “pura” y “precisa” (18), sobre todo en lo que respecta a términos técnicos, es decir, aquellos que son “propios del lenguaje de un arte, ciencia u oficio.” (Martínez de Sousa, 1995: 237).

Por otra parte, el mentado prólogo del *Diccionario* representa un fundamental aporte para nuestro estudio, ya que en él, como señala Daniela Lauria, “Lugones menciona nueve diccionarios que actúan como filiaciones teóricas explícitas” (2020, 647), a saber:

***Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana de Elías Zerolo, Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana de Pedro F. Monlau, Manual Greco-Latino Español de P. P. Escolapios, Glosario Etimológico [de las palabras castellanas de origen oriental] de Leopoldo de Eguilaz, Vocabulario Español-Arábigo de José Lerchundi, Dicionário da Língua Portuguesa de Cândido de***

---

<sup>45</sup> Con este tipo de argumentos etimologicistas, Lugones hace prescripciones como “«Añorar» no significa desear, deplorar, sino lamentar la soledad en que uno se encuentra. «Básico» es exclusivamente un término químico aplicado a la sal en que predomina la base, y no un sinónimo de «fundamental».” (1944: 22).

<sup>46</sup> “Sentido de una palabra que está más próximo al significado del étimo de que proviene, del cual se derivan los demás sentidos que la voz puede tener.” (Martínez de Sousa, 1995: 295).

**Figueiredo, *Dizionario Universale della Lingua Italiana* de P. Petròcchi, *Dictionnaire de la Langue Française* de E. Littré y *Webster's Universal Dictionary*. (2020: 647-648; el destacado es nuestro<sup>47</sup>).**

A estos diccionarios puede sumarse, además, la decimoquinta edición del *DRAE*, con la cual Lugones declara explícitamente cierta intertextualidad, tanto por valorar dicho volumen como el diccionario “más difundido y autorizado” (Lugones, 1944: 7), como por buscar rectificarlo en numerosas ocasiones (Lauria, 2020: 648).

Ante esta cuantiosa lista de diccionarios valorados especialmente por Lugones, realizamos un trabajo de relevamiento en dichos volúmenes de las definiciones dadas al término ‘fatal’ y a diversas palabras derivadas de él, como ‘hado’, ‘fatalidad’ y ‘fatídico’, en pos reponer de un modo más completo qué significados portaban estos términos en la época en que Lugones escribió y publicó sus *Cuentos fatales*.<sup>48</sup> Sintetizaremos a continuación los datos obtenidos y los analizaremos teniendo en cuenta los recién mencionados modos etimologicistas lugonianos de atribuir sentido a las palabras y la contrastación entre las definiciones presentes en tales diccionarios y los usos de dichos términos en los *C.F.*

### 1. ‘Fatal’

Respecto de la etimología de este término, en los citados diccionarios se señala de manera unánime su proveniencia del latín *fatalis*, que significaba en dicha lengua “cosa perteneciente al hado.” (RAE, 1732). En cuanto a *fatalis*, se indica su procedencia del verbo latino “*for, faris, fari, fatum*, que significa hablar, usar de la facultad de manifestar ó de producir uno sus ideas, aunque sea por medio de una sola palabra.” (Monlau, 1856; el destacado es nuestro). Como puede verse, la proveniencia del término ‘fatal’, de manera más exacta, se da a partir del participio pasado de dicho verbo latino (*fatum*); de este modo, lo fatal es, etimológicamente, aquello relativo a “lo dicho”.

---

<sup>47</sup> Los diccionarios que aparecen destacados son los diccionarios nombrados por Lugones que hemos consultado en nuestro relevamiento y que citaremos en el transcurso de las páginas subsiguientes.

<sup>48</sup> Hemos recurrido también a diccionarios posteriores a la vida de Lugones (García de Diego, 1954; Moliner, [1967] 1991; Corominas, 1980, 1994); así como a obras lexicográficas ya existentes en vida de Lugones, pero no nombradas por él (Covarrubias, 1611; RAE, 1732; De Ochoa, [1891] 1912), por resultar todos ellos textos sumamente iluminadores y esenciales para la consulta lexicográfica en lengua castellana.

Como se propone en el *Webster's unabroad dictionary*,<sup>49</sup> la significación de este *fatum* es tanto la de una “declaración profética, oráculo” como, principalmente, la de «destino», en tanto el *fatum* es “aquello que es ordenado por los dioses” (1913), y, por tanto, inmodificable. Puede agregarse también que términos como ‘fatal’, ‘fatalidad’ y ‘fatalismo’ son señalados por muchos diccionarios como derivados cultos del participio latino antes citado, de cuya presencia en la lengua castellana se tiene noticia desde comienzos del siglo XIII (Corominas, 1994: 313).

### **Lo inevitable, lo negativo inexorable y la muerte**

Según lo que venimos exponiendo, ‘fatal’ es un adjetivo de tipo relacional, que vincula a algún elemento con el terreno del hado o *fatum* —lo dicho y dispuesto por un poder superior. La pregunta que cabe hacernos, en consecuencia, es cómo es este tipo de relación de pertenencia, es decir, ¿qué tipo de vínculo podemos establecer entre el *fatum* —la voluntad de un poder superior— y lo que recibe el atributo de ‘fatal’? Los diccionarios que hemos consultado coinciden en que esta vinculación es una relación de subordinación, incluso de sumisión. De este modo, por ejemplo, Littré entiende que “etimológicamente, fatal expresa aquello que está reglado por el irrevocable destino.”<sup>50</sup> (1874: 1624; la traducción es nuestra). En el diccionario *Webster's*, por su parte, se comprende lo fatal como “lo que procede de, es designado por el destino.”<sup>51</sup> (1913; la traducción es nuestra). Mas las definiciones en las que mejor puede apreciarse dicha inferioridad de lo fatal respecto del hado son las del diccionario de Cándido de Figueiredo y el de María Moliner, ya que en ellas puede verse que, tanto en portugués como en castellano, lo fatal se refiere a algo “determinado por el hado o destino.” (Moliner, [1967] 1991). Dicha determinación del hado sobre la cosa caracterizada como fatal resulta, pues, total y absoluta, lo que lleva a que lo fatal sea definido también como aquello que es “inevitable” (AA.VV., 1913; RAE, 1925; García de Diego, 1954; Moliner [1967] 1991),

---

<sup>49</sup> En cuanto al diccionario *Webster's*, dada la vaguedad de la referencia dejada por Lugones y la gran cantidad de ediciones diversas de dicho diccionario, hemos optado por la edición de 1913, por ser una de las más prestigiosas y por la calidad de las definiciones que hemos hallado en él.

<sup>50</sup> “Étymologiquement, fatal exprime ce qui est réglé par l'irrévocable destin”.

<sup>51</sup> “Proceeding from, or appointed by, fate or destiny”.



“irrevocable” (Littré, 1874; de Figueiredo, [1913] 2010), “infalible” (de Figueiredo, [1913] 2010) y “necesario.” (AA.VV., 1913; Moliner, [1967] 1991).

Cabe señalar que esta inevitabilidad de algún suceso no es una cualidad forzosamente negativa. Como se detalla en las entradas del diccionario de Littré, pues, lo fatal puede ser irrevocable sin ser malo: “[lo fatal es] aquello que lleva consigo alguna consecuencia importante, para bien o para mal.”<sup>52</sup> (Littré, 1874). A pesar de esta posibilidad de neutralidad o incluso bondad de las consecuencias de lo fatal, todos los diccionarios que hemos consultado, sin importar el idioma o la época, dan cuenta de que lo fatal tiende a asumir una connotación negativa. La definición dada por Petrucchi, por ejemplo, en el caso del italiano, detalla que lo fatal es aquello que “que se cree que ha sido infligido por el destino y especialmente para dañar.”<sup>53</sup> (1912; la traducción es nuestra). De manera similar, en cuanto al francés, se dice que lo fatal se refiere a lo que “produce el mal, desgracias”<sup>54</sup>, y, en lo que respecta al portugués, se propone que lo fatal es aquello “que produce desgracias, funesto, nocivo.”<sup>55</sup> (De Figueiredo, [1913] 2010). En el caso del castellano, en consonancia con lo que sucede en las lenguas recién citadas, se ofrece para lo fatal las acepciones de “desgraciado, infeliz” y “malo” (RAE, 1925), así como las de “funesto, ominoso” (De Ochoa, [1891] 1912) y “una cosa triste y de mal éxito.” (Zerolo, 1895).

Como quizá pueda advertirse, los sentidos de lo fatal llevan a cabo un derrotero de desplazamientos semánticos. Luego del primer sentido de este término como algo inexorable, en tanto dispuesto por un poder superior, se llega a una posterior connotación negativa para él, ya que, para bien o para mal, lo forzoso implica una negación de la libertad. Al final de este camino, es posible llegar a otorgar a lo fatal un significado equivalente a lo mortal. Esta acepción se encuentra detallada, por ejemplo, en el *Webster’s Dictionary*, el cual ofrece como una de las posibles acepciones de lo fatal aquello que “causa muerte o destrucción” o que es “mortal; destructivo; calamitoso; como

---

<sup>52</sup> “Qui entraîne avec soi quelque suite importante, en bien ou en mal”.

<sup>53</sup> “Di quanto si crede inflitto dal fato e specialmente in danno”.

<sup>54</sup> “Qui produit du mal, des malheurs.”.

<sup>55</sup> “Que produz desgraças, funesto, nocivo”.

una herida fatal; una enfermedad fatal; un día fatal; un error fatal.”<sup>56</sup> (1913). Si bien este posible sentido de ‘fatal’ como equivalente de ‘letal’ es coherente, en tanto la muerte, como proponen De Figueiredo y Petrócchi, puede ser entendida como el “último fin del hombre” (De Figueiredo, [1913] 2010) y el epítome de lo inevitable y de lo negativo, es necesario señalar que esta posible y actualmente muy difundida acepción para ‘fatal’ no aparece citada en los diccionarios castellanos de la época lugoniana que hemos consultado.<sup>57</sup> Estos datos sugieren que, por lo menos en el caso del castellano culto de comienzos de siglo XX, el uso del término ‘fatal’ como sinónimo de ‘mortal’ no era ni el único significado atribuido a este término ni el más utilizado.

Sobre la base de estos datos y de la consideración de los programas lingüísticos etimologicistas propuestos por Lugones en su *Diccionario*, postulamos que los sentidos que Lugones privilegiaba respecto del término ‘fatal’ son aquellos más vinculados con su etimología y sus sentidos técnicos, es decir, los sentidos que caracterizan este adjetivo como aquello que ha sido designado por un poder superior inapelable, lo cual vuelve lo fatal fundamentalmente algo inevitable y necesario. A su vez, resulta innegable que, como veremos a continuación, en los *Cuentos fatales* lo fatal refiere muy a menudo a eventos mortales. Sin embargo, nuestra interpretación es que, dado que para Lugones la etimología de una palabra nunca deja de actuar en los significados que esta adquiere y en los usos que puede darse a dicha voz, en los usos de ‘fatal’ hechos por Lugones, tanto como pesa la muerte, pesan los sentidos de inevitabilidad y de vinculación con un poder inmensamente superior e inexorable para el hombre. El uso lugoniano de un término no puede, dada la marcada postura etimologicista de Lugones, alejarse demasiado de su primer sentido ni perderlo de vista.

### **‘Fatal’ en los *Cuentos fatales***

En los *Cuentos fatales* pueden encontrarse, en unos pocos casos, usos neutrales del término ‘fatal’, hechos para dar cuenta de algo inevitable, sea de consecuencias ya buenas,

---

<sup>56</sup> “Causing death or destruction; deadly; mortal; destructive; calamitous; as, a fatal wound; a fatal disease; a fatal day; a fatal error”.

<sup>57</sup> Entre de los diccionarios castellanos que hemos consultado, la acepción de ‘fatal’ como equivalente de ‘mortal’ solo aparece recogida en el diccionario de María Moliner ([1967] 1991), como quinta acepción de dicho término, es decir, como la de uso más alejado de la etimología.

ya malas. En el relato “El puñal”, por ejemplo, el *fedavi* comenta al personaje de Leopoldo Lugones: “—Sepa usted (...) que nuestra veneración por la mujer proviene de atribuirle como causa fatal toda la dicha y toda la desventura.” (Lugones, 1924: 85). De manera similar, aunque con un sentido no solo de lo inevitable, sino también de lo ligeramente desgraciado, en “El secreto de don Juan” puede leerse: “uno de esos últimos compromisos de la tarde, cuya tiránica futilidad asume carácter de obligación en el atolondramiento de las ciudades populosas, (...), habíamos acarreado, con el retraso fatal de las citas porteñas...” (99).

Mas, de modo mucho más frecuente, los sentidos que suele tomar lo ‘fatal’ en dicho contario incluyen una combinación de significados en los que siempre prima la idea de una consecuencia irremediamente desfavorable y negativa para quien la sufra. En algunos de estos casos, el uso del término ‘fatal’ se refiere a eventos de consecuencias mortales, como ocurre, por ejemplo, en “Los ojos de la reina”. En este cuento, pues, la aventura amorosa mantenida entre Mr. Neale y Sha-it, culminada en el suicidio del primero, es calificada como una “fatal aventura” (31) y como parte de una “serie fatal” (46) de sucesos similares. También la mirada de aquella mujer, poseedora del don mortal de llevar a quien la contemple al suicidio, es caracterizada como una “mirada fatal” (51) y como un “don fatal” (56). Del mismo modo, el espejo en que la reina Hatsú logró dejar inmortalizada su mirada para que murieran quienes penetraran en su tumba también es ‘fatal’: “hallábase también a la vista, en el mango, el nombre del espejo fatal.” (54).

En este contario se hace mención también de relaciones amorosas fatales, como al decirse en “Los ojos de la reina” que la luna y las estrellas son los “astros del amor fatal.” (49-50). En estos casos, pareciera sumarse a los sentidos de inevitabilidad de lo fatal que ya hemos descripto, el sentido de una “irresistibilidad” de la atracción, que puede concluir, o no, en una muerte, pero siempre en un final desafortunado. En “El secreto de don Juan”, por ejemplo, a pesar de que el infeliz amoró entre Amalia y Don Juan no lleva a esta a la muerte luego de ser abandonada, se nos dice que Amalia es atrapada por el amor de Don Juan como una mariposa “arrebataada en el delirio de la llama fatal.” (118). La fatalidad del amor de este “Amante eterno y fatal” (114) reside, pues, no en que

conduzca a la muerte de la amada, sino en que es tan inútil pretender resistirse a su seducción como inexorable “el inevitable abandono” (118) posterior.

Los citados usos del término ‘fatal’ en “El secreto de don Juan” abonan nuestra hipótesis de que esta pieza léxica no refiere en los *Cuentos fatales* ni unívocamente ni de manera necesaria al acontecer de una muerte, sino a eventos inevitables y por lo general desafortunados para quien los padece. También en el relato “Águeda” pueden encontrarse usos similares a los de dicho cuento, como la afirmación de que “instalada en la habitación del espejo desde la noche fatal, había pasado Águeda su primera semana de cautiverio.” (141). La noche a la que se hace referencia, pues, es la noche del secuestro de Águeda por parte de Nazario Lucero, noche evidentemente negativa para ella, pero en la que no tiene lugar ninguna muerte, por lo que su rasgo fatal pasa por la desafortunada pérdida de la libertad, no por la letalidad. De este modo, lo fatal queda señalado en dicho contario como una pluralidad de sentidos, en los que priman la inexorabilidad y la desgracia, con posibles, pero no necesarias, consecuencias mortales.

## 2. ‘Hado’

Dado que gran cantidad de las definiciones de ‘fatal’ que hemos presentado dan cuenta de que este adjetivo se refiere a aquello relativo o “perteneciente al hado” (RAE, 1925), se vuelve menester definir con mayor precisión qué entendemos por ‘hado’. Para definir dicho término, los diccionarios que hemos consultado se ven obligados a remitirse en primer lugar a la mitología grecolatina. De este modo, por ejemplo, tanto el *DRAE* en su edición de 1925 como el *Diccionario enciclopédico* dirigido por Elías Zerolo (el cual sigue de cerca al diccionario de la Academia) presentan acepciones de ‘hado’ como la “divinidad o fuerza desconocida que, según los gentiles, obraba irresistiblemente sobre las demás divinidades y sobre los hombres y los sucesos.” (RAE, 1925).

Otros diccionarios dan cuenta también de otra vinculación entre el término *fatum* y el imaginario helénico, ya que señalan que, a partir del plural de dicho término latino, “vino llamar Hadas á las Parcas, que fingían ser las tres hermanas, que hilavan (sic) las mazorcas de nuestras vidas.” (Covarrubias, 1611: 460). Corominas indica este mismo fenómeno: “*Hada* procede del latín *fata*, plural de *fatum*; pero ya en la Edad Media se aplicaba *fata* y su descendiente romance a las Parcas, personificación femenina del

Hado.” (1980: 304). En todo caso, lo que nos interesa rescatar es que en dichas definiciones se redundaba en que **el hado remite a un poder misterioso inmensamente superior al ser humano.**<sup>58</sup> Este poder superior gobierna la vida del ser humano de tal manera, que es inútil combatir contra “lo dicho” por él, ya que el hado adquiere los sentidos de “las condiciones imprevistas y no estimadas consideradas como una fuerza que configura los eventos. La fortuna, **especialmente las circunstancias opuestas contra las cuales es inútil luchar**”<sup>59</sup> (AA. VV., 1913; el destacado es nuestro) y también los sentidos de “fortuna, suerte, estrella, sino, horóscopo; cosa que se supone inevitable y que ejerce sobre nosotros su irresistible influencia desde la cuna hasta el sepulcro, desde que nacemos hasta que morimos.” (De Ochoa, [1891] 1912). Como puede verse en estas entradas, nuevamente aparecen asociadas al *fatum* o hado cualidades como la inevitabilidad y la inexorabilidad, ya que contra el hado, en tanto ha sido dispuesto por un poder superior, es en vano el combate.

En este panorama, el *Webster’s Dictionary* establece una distinción que resulta elocuente. Por un lado, este diccionario da el nombre de “destino de los poetas y los mitólogos” (1913) a las definiciones de ‘hado’<sup>60</sup> similares a las que hemos presentado hasta aquí, es decir, a aquellas que entienden el *fatum* o destino como “un poder superior a dioses y hombres, que influencia a todas las cosas irresistiblemente.”<sup>61</sup> Por otra parte, se señala en dicho volumen que hay otro tipo de acepción para el ‘hado’, vinculada con una mirada filosófica que busca encontrar “la suma de las leyes del universo.”<sup>62</sup> En este sentido, el hado puede ser entendido como una lógica necesaria e inevitable de las acciones, que determina el engarce entre las distintas causas y consecuencias. Vinculadas con esta arista del término ‘hado’, puede hallarse definiciones de él como: “serie y orden de causas tan encadenadas unas con otras, que necesariamente producen su efecto” (RAE,

---

<sup>58</sup> Esta superioridad del *fatum* respecto del hombre es también señalada en gran cantidad de definiciones otorgadas en otras lenguas romances al hado y a sus equivalentes. En el caso del italiano, por ejemplo, Petrócchi (1912) define al *fato* como un “poder oculto que regula los casos de los hombres sin que estos puedan rebelarse”.

<sup>59</sup> “The unforeseen and unestimated conditions (sic) considered as a force shaping events; fortune; esp., opposing circumstances against which it is useless to struggle”.

<sup>60</sup> En el caso de la lengua inglesa, tomamos como equivalente de ‘hado’ el término ‘fate’, proveniente del francés antiguo, el cual permaneció en el inglés y no en el francés.

<sup>61</sup> “a power superior to gods and men -- swaying all things irresistibly”.

<sup>62</sup> “Philosophical fate is the sum of the laws of the universe”.

1925) y “un decreto fijo por el que se prescribe el orden de las cosas; la ley inmutable del universo, la necesidad inevitable, **la fuerza por la cual toda existencia es determinada y condicionada.**”<sup>63</sup> (AA. VV., 1913; el destacado es nuestro). Es común hallar, presentados como sinónimos de este sentido de ‘hado’ en tanto un modo de vinculación entre eventos, envíos a algunas acepciones de la palabra ‘destino’, tales como “encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal” (RAE, 1925) y “providencia superior que ordena, determina, encamina y dirige las causas segundas, los objetos creados á sus respectivos fines” (De Ochoa, [1891] 1912). El hado, entonces, acaba por ser un poder superior al ser humano (e incluso, en la mirada grecolatina, superior a las divinidades) que, al regular cuál debe ser el engarce entre las distintas causas y consecuencias, determina lo ocurrido en todo momento, de manera irremediable y necesaria.

### **El hado en los *Cuentos fatales***

Lo fatal, según la manera de entender el *fatum* que estamos describiendo, se vuelve aquello que ha sido determinado de manera irrevocable por un poder superior al hombre, el cual guía el devenir del universo como una sintaxis oculta detrás de todo lo existente. Este modo de comprender lo fatal es el que, según Leopoldo Lugones (hijo), se encuentra en los *Cuentos fatales*: “[estos cuentos] coinciden con la índole del autor, a quien la noción de la fatalidad atraía con la inmensidad de un vórtice, bajo el concepto de potencia superior a la misma divinidad.” (1967: 20). Esta superioridad del hado por sobre la voluntad del ser humano puede hallarse en el único caso de uso de la palabra ‘hado’ en los *C.F.*, presente en el canto de Nazario Lucero dedicado a Águeda:

Antes que dejar de verte / después que te vi, alma mía, / gustoso preferiría / las tinieblas de la muerte. / Nudo al lazo de mi suerte / quiso así el hado ceñir; / con que, si llego a partir, / ausente de ti me muero. (Lugones, 1924: 136).

En este caso, pues, el hado se muestra como una voluntad superior a Lucero, la cual ha determinado —o condenado— de antemano a dicho hombre a sentirse atraído de manera obsesiva por Águeda con un amor fatal, como los que ya hemos descripto.

---

<sup>63</sup> “A fixed decree by which the order of things is prescribed; the immutable law of the universe; inevitable necessity; the force by which all existence is determined and conditioned.”

En cambio, los usos de la palabra ‘destino’ abundan en dicho contario y son, pues, muy pertinentes para nuestra investigación, ya que atribuyen a tal término atributos similares a los del *fatum* o hado que venimos exponiendo hasta aquí. En efecto, el destino es señalado múltiples veces en este contario como epítome de lo irremediable e inapelable. Estas caracterizaciones pueden hallarse en gran cantidad de ejemplos. En “El vaso de alabastro”, por ejemplo, se refiere que el descanso de los faraones egipcios en sus tumbas “se aseguró para la eternidad, bajo una sentencia impersonal e inexorable como el destino! ...” (26). De manera similar, en “Los ojos de la reina”, el personaje de Mansur bey sostiene que “nadie puede contrariar su destino.” (39).

Además de la inevitabilidad, a menudo se hace referencia en los *Cuentos fatales* al destino como un designio negativo para quien lo padece. Así, el destino es señalado como algo implacable,<sup>64</sup> capaz de castigar a quienes lo provocan,<sup>65</sup> y como una mala fortuna que causa dolor.<sup>66</sup> En “El puñal”, por caso, el *fedavi* y Lugones interpretan el destino de este último como algo completamente determinado por factores astrológicos: “tuvo usted en su nombre la doble ele inicial que corresponde a su signo astronómico — los Gemelos, no es cierto? — y repetida por contenido fonético, **la influencia del León, que significa el imperio de la violencia en su destino.**” (72; el destacado es nuestro). Más adelante, en el mismo relato, el *fedavi* realiza una lectura similar de su propio destino y del de su amada: “las líneas fundamentales de su mano son iguales a las de la mía, lo cual indica en nuestro destino el imperio de la misma estrella.” (90). Luego, en “Águeda”, Nazario Lucero piensa, de modo similar al *fedavi*, que su destino está regido y establecido de antemano por los astros: “—Fué mi destino. La mala estrella con que nací...” (162).

Como puede verse, los destinos de los personajes de los *Cuentos fatales* ya han sido escritos con anterioridad (o, si seguimos la etimología de *fatum*, ya han sido “dichos”) por un poder superior. Nos interesa mencionar también que dichos designios

---

<sup>64</sup> Según el personaje Lugones, los ojos de Sha-it eran tan hermosos que “un poeta árabe habría cantado, al morir por ellos de amor, «implacables como el destino y largos como el tormento»” (Lugones, 1924: 58).

<sup>65</sup> En el comienzo de “El puñal”, pues, el personaje de Lugones se dedica a practicar la correcta pronunciación de palabras prohibidas debido a su “tendencia a las investigaciones cuyo absoluto desinterés constituye un lujo negativo (...) y esa especie de amor a la aventura que pudiéramos llamar la provocación del destino...” (68-69).

<sup>66</sup> Nazario Lucero dice a Águeda: “Yo no soy lo que Vd. cree: un gaucho vil. Mi familia es de linaje. Pero el destino me perdió. No tuve suerte...”; y, también: “éste es mi amargo destino”. (144-145).

ocultos parecen poder ser indagados en estos relatos por parte de personajes iniciados en los misterios, los cuales pueden, a través de diversas prácticas, deducir los destinos de los hombres. De este modo, Mansur bey afirma en “Los ojos de la reina” conocer el destino de Sha-it gracias a diversas indagaciones astrológicas: “Yo eché los cálculos, a la usanza de Tebas, y el cielo reveló un destino maravilloso.” (42); al igual que el personaje de Leopoldo Lugones en el texto “El puñal” y que el personaje de Nazario Lucero en “Águeda”, quien, como ya hemos citado, adjudicaba su mala fortuna a un mal astro que presidía, supuestamente, su vida. Profundizaremos acerca de estas prácticas anticipatorias del destino en los dos capítulos siguientes.

### 3. *Fatalidad*

Este término, como resulta evidente, es un derivado del término ‘fatal’: la “calidad de fatal” (RAE, 1925), el “estado de ser fatal”<sup>67</sup> (AA. VV, 1913) o el “encadenamiento de cosas fatales, de aquello que es regido por el destino.”<sup>68</sup> (Littré, 1874). Dada dicha filiación, si recordamos lo dicho en su momento respecto de lo fatal, etimológicamente la fatalidad no implica una circunstancia de por sí negativa o desfavorable. A pesar de estar habilitada, en sentido estricto, a connotaciones tanto positivas como negativas, “se emplea esta palabra en vez de cualquier otro de los sinónimos cuando se trata de un suceso desgraciado, equivaliendo a «desgracia».” (Moliner, [1967] 1991). En la misma línea, los diccionarios que hemos consultado coinciden en señalar que ‘fatalidad’, ya en la época lugoniana, asumía significados expresamente negativos y desfavorables de manera mucho más consolidada que el término ‘fatal’. Esto puede verse en las acepciones de ‘fatalidad’ que se brindan en los diccionarios, tanto castellanos como no castellanos, de la época: “desgracia, desdicha, infelicidad” (RAE, 1925); “desventura, infelicidad, infortunio, hado adverso” (De Ochoa,[1891] 1912); “tendencia a la destrucción o al peligro, como por decreto del destino; mortalidad”<sup>69</sup> (AA. VV., 1913); “circunstancias desgraciadas”<sup>70</sup> (Littré, 1874); “acontecimiento funesto, nocivo” (De Figueiredo, [1913]

---

<sup>67</sup> “The state of being fatal”.

<sup>68</sup> “Enchaînement des choses fatales, de ce qui est réglé par le destin”.

<sup>69</sup> “Tendency to destruction or danger, as if by decree of fate; mortality”.

<sup>70</sup> “Circonstances malheureuses”.



2010); y ya años después, “suceso desgraciado o de malas consecuencias.” (Moliner, [1967] 1991).

De todas formas, las definiciones de ‘fatalidad’ que hemos consultado y que acabamos de reproducir se condicen con la hipótesis que guía nuestro trabajo: como ocurría con la palabra ‘fatal’, puede observarse nuevamente que los sentidos de ‘fatalidad’ no están limitados a significar meramente la ocurrencia de un hecho mortal. La referencia se orienta, de manera específica, hacia un evento de malas consecuencias e inevitable, dada su calidad de ‘fatal’ o relativo al *fatum*, es decir, debido a ser la fatalidad una “solemne y objetivada explosión de potencias incontrolables de cuyo encuentro jamás se vuelve ileso.” (Quereilhac, 2016: 203-204). La muerte es, pues, la peor de las consecuencias negativas que pueden ser generadas por una fatalidad, pero no la única.

En los *Cuentos fatales* el término ‘fatalidad’ adopta claramente un significado equivalente a una desgracia inevitable, a un mal hado. El uso donde más visible se hace esta interpretación es en la resignada respuesta dada por el personaje de Lugones al *fedavi* acerca de su propio destino de muerte violenta: “diablo, señor Lugones, agregó, riendo a su vez, su caso podría ser inquietante. —Por qué? interrumpí. **Si es realmente la fatalidad, fuera inútil oponerse a lo inevitable.**” (Lugones, 1924: 72; el destacado es nuestro). En este caso queda explicitada la inevitabilidad de la fatalidad a la que venimos refiriéndonos desde hace ya varias páginas.

Además de la inevitabilidad, se atribuye en los *C.F* a la fatalidad, en consonancia con las definiciones de época que hemos presentado, valores negativos, pues queda calificada en dichos cuentos como una tendencia irrevocable hacia la destrucción:

casada [Sha-it] muy joven, a los catorce años, como se estila en Oriente, uno después era viuda por suicidio de su esposo: **tragedia que ella provocó sin saberlo, bajo la acción de la fatalidad**, sólo porque a ruego de aquél, y cediendo al abandono del amor, había consentido mirarlo en el instante del beso supremo. (45-46; el destacado es nuestro).

La fatalidad se muestra en estos cuentos, pues, como un poder que opera sobre la vida de los hombres de forma irremediable y que los conduce a su perdición. Sus

designios, una vez desencadenada, siempre se cumplen,<sup>71</sup> por lo que el hombre que conoce los designios del *fatum* que pesan sobre su ser no tiene salida más sensata que aceptarlos y someterse a ellos, como Nazario Lucero, quien actuaba “con mayor sumisión a la fatalidad que lo dominaba” (145), o el ya citado personaje Leopoldo Lugones en el relato “El puñal”.

Por otra parte, como ya hemos adelantado y como desarrollaremos mejor en el capítulo IV, no puede dejar de mencionarse que el amor se presenta en estos cuentos como la fatalidad por excelencia, ya que la belleza y el deseo carnal son presentados como elementos fatales, tanto por la atracción irresistible e inexorable que presentan, como por el final desgraciado al que suelen conducir. Junto con esta atracción generada por la belleza física, puede nombrarse también como un agente de fatalidad la atracción generada en los personajes por el misterio, motivo muy extendido en la obra lugoniana<sup>72</sup> (Omil, 1968; De Mora, 2015). Esta atracción puede verse, por ejemplo, en “El puñal”, en el cual el personaje de Leopoldo Lugones, “fatalista por temperamento y por experiencia” viola “sin recelo la conocida prescripción de no pronunciar al azar las palabras secretas, que un descuido fonético puede volver contra el propio locutor.” (69).

Si “es inherente a la concepción de lo trágico la idea del Destino como Fatalidad, y la de la Fatalidad como «sino destructor»” (Canal-Feijóo, 1976: 14), podemos afirmar, en base a los casos que hemos citado, que en los *Cuentos fatales* tiene lugar una concepción trágica del destino o *fatum*. De este modo, en dicho contario, el destino, que un poder superior y misterioso ha determinado, es siempre fatalidad, es decir, un hado adverso, un designio de destrucción, en otras palabras, un destino trágico.

---

<sup>71</sup> Infallibilidad que puede verse, por ejemplo, en el relato “El puñal”, al decir el *fedavi* que “a objeto de asegurar la tranquilidad de aquella alma cuanto fuera posible, me expatrié, sabiendo, no obstante, que la fatalidad, ya desencadenada, volvería a ponerla en mi camino” (Lugones, 1924: 90); y que: “la fatalidad se ha cumplido. Nur está aquí.” (90).

<sup>72</sup> La atracción por el misterio y el final trágico de la curiosidad han sido mencionados muy a menudo acerca de la obra e incluso de la vida del propio Lugones. Como sostiene Arturo Capdevila, “perpetua era en él, por otra parte, la querencia del misterio, por una especie de constante declive hacia la fatalidad. Más aún: era de un valor temerario ante el misterio. ¡Y no se diga cómo le atraía el peligro!” ([1942] 1973: 321).

#### 4. 'Fatídico'

Este término, del mismo modo que lo sucedido con las palabras 'fatal' y 'fatalidad', está tomado directamente del latín. En este caso, se trata del término *fatidicus*, es decir "el que o lo que anuncia el destino" (Corominas, 1980: 304), compuesto por la raíz del verbo *for*, a la que ya hemos hecho referencia, sumada al verbo *dicere* > decir. (Monlau, 1856; Corominas, 1980). En consecuencia, etimológicamente, lo 'fatídico' es aquello que dice el *fatum*, "que pronostica el porvenir" (García de Diego, 1954: 290), o, mejor dicho, "que revela aquello que los destinos han ordenado."<sup>73</sup>(Littré, 1874).

Como señalan los diccionarios que hemos consultado, la palabra 'fatídico' se presta a ser usada como sinónimo de 'presagio', en tanto hace referencia a una "cosa perteneciente a agüero, que anuncia lo por venir." (RAE, 1732). Por otra parte, como señalaba el DRAE de 1925, si bien este término se refiere en sentido estricto a cosas o personas que pronostican el porvenir, sea favorable o desfavorable, ya era aceptado a comienzos de siglo XX otro uso para esta palabra: "dícese más comúnmente de las [cosas] que anuncian desgracias.". Lo mismo es observado por María Moliner años después: "en lenguaje corriente, ['fatídico'] se aplica a lo que anuncia desgracias o va acompañado de ellas. (...) Aciago, desgraciado, funesto, nefasto, siniestro." ([1967] 1991).

Si retomamos, entonces, la definición de 'fatalidad' que hemos presentado anteriormente, podemos entender lo 'fatídico' como aquello que la anuncia. En los *Cuentos fatales* se hallan presentes solo dos usos de este término, uno de ellos en el relato "El vaso de alabastro", y el otro de ellos en "Águeda". El primero de estos ejemplos, pues, se adapta a la perfección a las definiciones que hemos presentado: el joven Mustafá, ante la incredulidad de Mr. Neale en el peligro de que se salvó al no oler el perfume del vaso de alabastro hallado en la tumba faraónica, le dice a este que, a diferencia de lord Carnarvon, que tuvo un contacto profundo con el perfume de la muerte, él fue apenas rozado por "el ala fatídica del vengador." (Lugones, 1924: 25). Ese ala, pues, es fatídica, en tanto sirve de presagio para un destino irremediable, en este caso, la muerte por venir de Mr. Neale en el relato siguiente. De manera similar, en "Águeda", al momento de comunicar Nazario Lucero a Águeda su decisión de no violentarla ni de dejarla ir jamás,

---

<sup>73</sup> "Qui révèle ce que les destins ont ordonné".

es decir, al momento de comunicarle el *fatum* desgraciado al que está condenada, se nos dice que “su negro traje, su abismada palidez, imprimíanle una grandeza fatídica” (144) a Lucero.

### **¿Qué es lo fatal en los *Cuentos fatales*?**

A partir de las definiciones de los cuatro términos en los que nos hemos enfocado, consideramos que tenemos una mejor base para preguntarnos qué es lo fatal en los *Cuentos fatales*. Según lo expuesto en este capítulo, entendemos es evidente que la mera ocurrencia de un hecho mortal no agota la complejidad de sentidos que porta en estos cuentos. Por ello, proponemos que, según la concepción etimologicista del lenguaje practicada por Lugones y según su preferencia por los usos técnicos de las palabras, para que un cuento lugoniano sea un “cuento fatal” es necesario que postule la existencia de un *fatum*. Un cuento que se presenta como fatal deberá, entonces, presentar en su propio mundo posible la existencia de un poder superior que determine de manera inexorable el destino de todos los personajes y de todas las cosas. Este poder extraño, pues, debe “decir”, proclamar sus designios, los cuales serán inevitables y, generalmente, negativos para el sujeto que deba padecerlos, esto es, serán una ‘fatalidad’, de acuerdo con el sentido desgraciado que porta este término. De manera corriente, pero no excluyente, llevados a un nivel extremo estos designios desfavorables, pueden acabar siendo mortales.

Además, en los *Cuentos fatales* dichos designios inexorables deberán ser anunciados por medio de diversos elementos fatídicos, es decir, elementos que anuncian el *fatum* y que sirven de presagio para quien esté capacitado para leerlos e interpretarlos, ya que lo fatal, pues, para poder ser interpretado como tal, **debe ser anunciado**, de modo que alguien, ya personaje ya, principalmente, el lector de los *Cuentos fatales*, interprete que los hechos ocurridos son inevitables. Lo fatal acaba siendo, en resumen, “lo revelado, pero irremediable” (Speratti Piñero, 1957: 9), con igual peso en cada uno de estos dos términos.

### Capítulo III:

#### **Imaginarios convergentes en la cosmovisión lugoniana de lo fatal**

##### **Helenismo, teosofismo, simbolismo**

Antes de pasar al plano narratológico, cuestión que abordaremos en el capítulo siguiente, consideramos necesario señalar, como parte de nuestra labor de reconstrucción de horizontes de sentido para la fatalidad lugoniana, que la cosmovisión de Leopoldo Lugones es punto de intersección de gran cantidad de imaginarios diversos. Esta abundancia de cosmovisiones en contacto dentro del ideario lugoniano, íntimamente ligada a la vastísima erudición de este autor, es uno de los primeros rasgos que suelen destacarse acerca de la personalidad y de la labor intelectual de Lugones. Señala Barcia al respecto que Lugones

realizó en nuestro país el mayor esfuerzo de articulación de diversos legados culturales —griego, latino, hebraico, medieval cristiano, occitense, islámico, oriental, indoamericano— y lo asumió sin complejos de inferioridad como un heredero natural de esa vasta y tramada herencia frente a la que se plantó con voluntad de asimilación. (2018b: 12).

Frente a tal riqueza de lecturas e intereses lugonianos, consideramos no puede obviarse que ciertos conceptos centrales, símbolos y convenciones genéricas propios de determinados imaginarios y corrientes estéticas y de pensamiento son compartidos, con mayores o menores modificaciones, por los modos lugonianos de entender y de construir la fatalidad. Como ha propuesto Gaspar Pío Del Corro, pues, la cosmovisión que puede hallarse en las ficciones lugonianas obtiene “sustento ideológico” (1971: 15) de diversos imaginarios y corrientes de pensamiento.

Para simplificar nuestra exposición, haremos referencia solo a tres imaginarios que consideramos insoslayables para un acercamiento cabal a la concepción lugoniana de la fatalidad. Ellos son: la cosmovisión helenística, en especial en lo que concierne a la visión trágica guiada por el *fatum*; el ideario teosófico, con sus muchas simbologías y códigos de interpretación esotéricos propios, claves para la lectura de los *Cuentos fatales*; y, en gran relación con este último ideario, el imaginario simbolista francés, en lo que respecta a la permanente intención lugoniana de plasmar en el arte las correspondencias ocultas en el cosmos.

Es necesario aclarar, de todos modos, que, como puede verse en la citada enumeración hecha por Barcia, ni son los tres imaginarios que nombramos todos los que se conjugan en la cosmovisión lugoniana,<sup>74</sup> ni es la fatalidad lugoniana una mera repetición de tópicos literarios o sistemas de pensamiento previos: Lugones, como propone Bernardo Canal-Feijóo, si bien creyó descubrir la cifra enigmática de la fatalidad “a través de sus “estudios” helénicos, de sus saberes teosófico-ocultistas, de un telurismo supersticioso” (1976: 16), entre otros imaginarios, no se abstuvo de realizar sus propias reelaboraciones y reinterpretaciones de lo fatal.

Debe mencionarse, además, la posibilidad de entender el teosofismo como posible mega-marco de sentido para la lectura de la obra lugoniana y para la comprensión de la diversidad de intereses de este autor. La posibilidad de otorgar esta importancia al teosofismo está habilitada por el hecho de que, como ha observado Soledad Quereilhac, el interés de Lugones por un enorme abanico de ámbitos de lo humano se condice fuertemente con una pretensión teosófica:

**es su adhesión a la teosofía la que nos da la verdadera clave de su interés y de su erudición en temas tan variados** como los avances técnico-científicos de su tiempo, el helenismo, las religiones orientales e incluso algunos aspectos de la tradición cristiana. **Incentivado por la ambición teosófica de representar la síntesis de todas las religiones, filosofías y ciencias del mundo, Lugones entra en contacto con un variado espectro de lecturas.** (2008: 69; el destacado es nuestro).

Para dicha crítica, pues, la teosofía ocupa un lugar preponderante en la interpretación de la labor intelectual de Lugones, al comprenderla como “el principal sistema de ideas y de creencias (si bien no el único) que permite explicar y reunir como en un mosaico las fuentes que velan detrás de su aparente eclecticismo espiritualizante.” (69). Compartimos las afirmaciones de Quereilhac, mas, como desarrollaremos en este capítulo, debe aclararse que el término más preciso para el caso lugoniano es el de «teosofismo» y no el de «teosofía».<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Puede agregarse a esta tríada, por ejemplo, como observa Barcia (1988), ciertos imaginarios escépticos orientales que dan como resultado una moral fatalista y de aceptación del destino, como el ideario estudiado por Lugones en su artículo “El collar de zafiros”, publicado en *La Nación* el 28 de marzo de 1926.

<sup>75</sup> Además del teosofismo, también consideramos pertinente nombrar el modernismo como otro marco de sentido clave para la obra lugoniana en general, dado que rasgos como el rescate de la cultura grecolatina,

## A/ La fatalidad lugoniana y lo helenístico

### A.1. El reconocimiento del *fatum* y su estoica aceptación

El interés helenístico<sup>76</sup> de Lugones ha sido señalado en gran cantidad de ocasiones, ya al ser interpretado como parte de una posible moda literaria humanista de comienzos de siglo XX (Canal-Feijóo, 1976; Jitrik, ([1997] 2009), ya al ser entendido como un interés profundo de este autor (Capdevila, [1942] 1973), plasmado en gran cantidad de conferencias y escritos lugonianos acerca de la cosmovisión helénica, su estética e incluso acerca de aspectos económicos de dicha sociedad. Así se constata, por ejemplo, en sus *Prometeo* (1910) y *Estudios helénicos* (1924 y 1928). En lo referente a la realización de nuestra tesis, es decir, en lo que compete al análisis de la fatalidad lugoniana, el helenismo de Lugones debe ser mencionado, en primer lugar, en relación con un concepto que hemos comenzado a desarrollar en el capítulo anterior: el *fatum*, entendido a la manera de la antigüedad clásica.

Más allá de los *Cuentos fatales*, la presencia de dicho *fatum* ha sido señalada por muchos críticos en un abanico diverso de obras lugonianas. Por ejemplo, en el destacado estudio titulado *Leopoldo Lugones, escritor épico*, Daniel Gustavo Teobaldi postula que

en el plano de las relaciones específicas que ordenan el cosmos de *La guerra gaucha*, aparece el fatum como aquella fuerza metafísica que impera sobre el hombre y sobre la naturaleza. Concebido tal como en la antigüedad clásica, el fatum se configura como ese núcleo vital, del cual nadie puede escapar. (1999b: 132).

Como puede verse, este autor observa la presencia de un *fatum* clásico en *La guerra gaucha*, es decir, un hado comprendido como un poder superior al ser humano y a “Júpiter mismo” (Littré, 1874), que los determina de manera irremediable. Teobaldi postula, pues, con notable insistencia, la inexorabilidad de los designios de este *fatum* en el texto lugoniano:

---

el interés por las religiones místicas y la especial atención prestada a ciertas corrientes estéticas francesas son parte de las preferencias compartidas por gran cantidad de autores vinculados con la estética modernista. Los intereses de esta corriente artística y las pretensiones del teosofismo descritas por Quereilhac, pues, se tocan en varios puntos, como bien ha probado Enrique Marini-Palmieri (1988).

<sup>76</sup> Como señala Pedro Luis Barcia, esta es la palabra indicada para hacer referencia a los estudios lugonianos de tema griego: “en rigor, *Prometeo* se basó en lo helenístico y no en lo helénico. Lugones no era un experto en la *paideia*, ni un grecista ni un filólogo. Hizo un enorme esfuerzo personal de asimilación de un mundo al que no tenía un acceso fácil por impericia en el manejo de su lengua.” (2018b: 22).

la fatalidad está sobre toda escala de valores. La sacralidad de las entidades pierde su peso ante el poder del *fatum*, que aquí debe ser entendido, decididamente, en el sentido clásico grecolatino: como lo dicho por los dioses y ante lo cual ni siquiera los mismos dioses pueden sustraerse. (134-135).

A pesar de las diversas intersecciones con el imaginario de la antigüedad clásica que halla Teobaldi en la obra lugoniana, este autor propone un rasgo diferencial de la cosmovisión de Lugones: “en el contexto del pensamiento lugoniano, los hombres superiores son los concedores de lo que su propio destino les va a exigir.” (1999b: 132). De esta forma, se hace patente una dicotomía planteada por la cosmovisión lugoniana, según la cual, a pesar de estar sometidos todos los seres humanos a la voluntad inexorable del *fatum*, se realiza una distinción entre los hombres concedores de dicho hado —los “iniciados”, como desarrollaremos más adelante— y los hombres corrientes, ignorantes de los designios del *fatum*.

Como ha señalado Pedro Luis Barcia (1988:16) esta cosmovisión da cuenta de una moral fatalista similar a las ideas del estoicismo griego, el cual postulaba la necesidad de una resignada e imperturbable aceptación del destino, llamada *ataraxia*.<sup>77</sup> En consonancia con esta filosofía, los personajes lugonianos concedores del destino “no consideran el *fatum* como una limitación de su libertad.” (Teobaldi, 1999b:132). Es necesario aclarar, sin embargo, que el acceso de los iniciados a los designios del destino no implica para Lugones una captación total del misterio, ya que como indica en su artículo “El collar de zafiros”, la moral fatalista supone que

el destino es el universo mismo considerado como causa de cada una de sus partes y por esto inagotable, inmutable, inaveriguable o irreversible. Para comprenderlo o modificarlo, fuera menester que la parte pueda contener al todo: un absurdo, pues. Nada sabemos ni podremos saber jamás de los móviles que determinan cada fenómeno y cada conducta. Todo lo que ocurre, estaba preparándose desde la eternidad, y es el resultado de la evolución del Cosmos. (1926:9).

De este modo, según la propuesta de Lugones en dicho artículo, el destino nunca puede ser comprendido —de acuerdo con el sentido etimológico de este verbo—, ya que

---

<sup>77</sup> Esta corriente filosófica ha sido destacada por Arturo Capdevila ([1942]1973) y por Leopoldo Lugones hijo (1967) como una línea a la que el escritor cordobés adscribía en su vida cotidiana. El estoicismo, además, suele ser invocado al hablarse del suicidio de este autor: “aquel hombre de hechura estoica y valiente, sabiendo la muerte a sus espaldas, por él mismo convocada para la cita sin vuelta, demostró la quietud de su mente y la completa tranquilidad de su espíritu.” (Lugones [h], 1967: 12).



el ser humano no puede tomar “posesión de esa verdad” (8) de manera total, al ser este tan solo una parte más de aquello que intenta comprender.

El conocimiento del *fatum* que poseen los iniciados, pues, no implica una completa aprehensión de este, sino un proceso detallado por Aristóteles en su *Poética* como propio de la tragedia clásica: la anagnórisis o reconocimiento. Este concepto da cuenta de la superación tardía de una ignorancia (Sinnott, 2011: 35), es decir, de un conocimiento del propio destino que no es suficiente para cambiarlo. Consideramos que puede hallarse un proceso de este tipo en los *Cuentos fatales*. En ellos, aunque ninguno de los personajes sea capaz de evitar su destino, muchos actúan conscientes de la fatalidad que se cierne sobre ellos. De este modo, como ya hemos citado, Nazario Lucero reconoce su destino trágico y actúa “con mayor sumisión a la fatalidad que lo dominaba” (Lugones, 1924: 145) y el propio personaje de Lugones reconoce que no tiene caso inquietarse ante su destino de muerte violenta. Por otra parte, en el *fedavi* de “El puñal” quedan mostrados en grado sumo los rasgos heroicos y mártiricos de dicha rebeldía prometeica contra el *fatum*, ya que este personaje, aceptando “la fatalidad del amor”, se rinde “al peligro de muerte” (90), por lo que está dispuesto a arriesgar su vida y sus lealtades a la orden de los asesinos con tal de proteger a su amada.

Por más que la anagnórisis presente en los textos lugonianos implique, por lo general, el reconocimiento de un destino irremediable y casi siempre destructor, los iniciados sí tienen en sus manos dos posibilidades de acción que los diferencian del resto de la humanidad: en tanto “agentes conscientes” (Torres Roggero, 1977: 57), es decir, conocedores de la fatalidad que pesa sobre ellos, pueden o bien resignarse estoicamente al poder destructor de ella,<sup>78</sup> como ya hemos dicho, o bien rebelarse de modo titánico contra ella, “como un Prometeo en lucha contra la ley fatal.” (45). En cualquiera de los

---

<sup>78</sup> Recuérdese, por ejemplo, las palabras de Mariangela Ugarelli Risi que ya hemos citado: “el entender lo “fatal” de los relatos como *fatum* da una pista acerca de por qué los personajes de los cuentos, en su mayoría, no se resisten a su destino ni buscan enfrentarse a él: son conscientes de que intentar cambiarlo es imposible.” (2018: 30). Esta autora aborda tal resignación desde el concepto de nietzscheano de «amor fati»: “Nietzsche escribe en *Ecce Homo*: “Mi fórmula para expresar la grandeza en el hombre es amor fati [amor al destino]: el no-querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y aun menos disimularlo –todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario– sino amarlo”. Los personajes [de los *C.F.*], caracteres de la Historia (con H mayúscula), renuncian ante el destino.” (45).

dos casos, como propone Jorge Torres Roggero, los iniciados quedan elevados a una altura heroica, ya que manifiestan con sus acciones que son “espíritus solares”, es decir, “entidades que se sujetan voluntariamente a la ley fatal (y en eso consiste el heroísmo).” (33). De este modo, los iniciados quedan definidos como “cristos, redentores, héroes, prometeos, pero encadenados a la materia.” (33).

## **A.2. El destino suele ser trágico**

Como acabamos de destacar, el destino presente en la obra lugoniana y reconocido por los iniciados suele ser trágico. Bernardo Canal-Feijóo ha dado cuenta abundantemente de este modo de concebir el *fatum* en la obra lugoniana. Su propuesta, siguiendo lo conceptualizado por Georg Simmel en su ensayo “Lo masculino y lo femenino”, es que “es inherente a la concepción de lo trágico la idea del Destino como Fatalidad, y la de la Fatalidad como “sino destructor”, ínsitas en los afanes del ser humano.” (1976: 14). Agrega Canal-Feijóo, continuando con el filósofo y sociólogo alemán:

lo trágico (...) «aparece cuando el sino destructor, que se opone a la voluntad del sujeto, tiene su origen en un elemento último del sujeto mismo, en una capa profunda de la voluntad vital misma». Especie, pues, de una convergencia fortuita de “lo que se quiere” y lo que “estaba escrito” en la existencia del hombre. (14).

De este modo, puede decirse que lo que vuelve trágica una cosmovisión guiada por el *fatum* —el cual, como ya hemos señalado, no es necesariamente negativo para el hombre— es que “el individuo resulta al fin coautor, o cómplice, consciente o inconsciente, de su propia destrucción.”(1976: 14). Para Canal-Feijóo una concepción tal tiene lugar tanto en la obra de Lugones como en la cosmovisión helénica, ya que en ambas “la Historia que hace el hombre acaba deshaciéndolo.” (14-15). Según Canal-Feijóo, entonces, lo fatal presente en gran cantidad de obras lugonianas pasa a estar caracterizado no solo por la presencia de un *fatum*, un designio superior que gobierna los destinos del hombre, sino también por un final desafortunado, trágico y destructivo, en el cual el hombre tiene el rol de actor principal, lo que vuelve este itinerario fatal en un itinerario de autodestrucción.

Los análisis de este autor se condicen con el análisis de los usos del término ‘fatalidad’ que hemos presentado en el capítulo anterior, cuyos resultados han expuesto que el designio del *fatum* en los *Cuentos fatales* suele ser desgraciado para el hombre que

lo padece. La fatalidad presente en dicho contario, pues, acaba por ser un sino (auto)destructor, similar al descrito por Canal-Feijóo y por Georg Simmel.

### **B/ La fatalidad lugoniana y el teosofismo de H. P. Blavatsky**

Respecto de los intereses helenísticos de Lugones que acabamos de señalar, debe recordarse que “no fue químicamente puro el helenismo profesado por él con aferramiento casi incomprensible.” (Canal-Feijóo, 1976: 40). En este sentido, las investigaciones helenísticas lugonianas deben ser leídas en relación con “su fe teosófica, que le franqueaba el camino de “los misterios” y el “destino trágico” del ser humano.” (74). De este modo, si bien Lugones llevó a cabo una lectura directa de los clásicos grecolatinos, su interpretación de ellos “está íntegramente basada en interpretaciones del espiritualismo moderno acerca de la filosofía ocultista. Revisten, en este punto, particular importancia las enseñanzas esotéricas del teosofismo, en especial H.P. Blavatsky.” (Torres Roggero, 1977: 85).

Dicho teosofismo, corriente religiosa y de pensamiento cuyo aporte a la cosmovisión lugoniana de lo fatal desarrollaremos a continuación, pone en juego, por su manera sincrética de razonar y de interpretar la historia de las religiones, gran cantidad de imaginarios diversos, los cuales funde y vincula de manera analógica. Tomamos la respectiva expresión de Jorge Torres Roggero, por precisa y aguda, aunque son muchos los críticos que coinciden en este punto:

este movimiento retoma, por supuesto, en su vasta y paradójica síntesis de doctrinas religiosas, místicas y esotéricas, concepciones pitagórico-platónicas y gnósticas, entre otras. No debe extrañarnos, entonces, que Lugones interprete a los griegos con las claves del teosofismo, por lo menos en un primer y decisivo momento. (13).

Respecto de la nomenclatura otorgada a la corriente adoptada por Leopoldo Lugones, las denominaciones tomadas por la crítica suelen vacilar entre los términos «teosofía» y «teosofismo». Optaremos por el segundo de ellos, por ser el más preciso para referirnos al caso lugoniano, según han detallado grandes sectores de la crítica. Canal-Feijóo establece una clara y pertinente diferenciación:

por Teosofía se entiende (...) la disciplina filosófico-religiosa que pretende el conocimiento absoluto de la existencia y naturaleza de la divinidad. **Pero la que,**

**bajo ese nombre, concierne a la obra y la personalidad de Lugones es la doctrina o conjunto de dogmas de la llamada Sociedad Teosófica, fundada por Helena Blavatsky en 1875** (con el objeto —expresaba ella— de establecer un “núcleo de universal Hermandad de la Humanidad”, promover el estudio comparativo de las religiones y la filosofía, e investigar las potencias divinas infusas en la vida y la materia). (1976: 33-34; el destacado es nuestro).

Las propuestas seguidas por Lugones, pues, fueron las reelaboraciones sincréticas de Helena Blavatsky, las cuales recibieron el nombre de «teosofismo». Resulta pertinente destacar esta diferenciación, ya que “entre la teosofía y [la] Sociedad Teosófica (la fundada por la Blavatsky y el coronel Henry Olcott —cofundador de la Sociedad—) no hay filiación real, ni siquiera ideal.” (Barcia, 2018b: 33).<sup>79</sup>

Como ha propuesto Soledad Quereilhac, “la formación teosófica de Lugones representa un elemento estructural de su pensamiento y de sus intervenciones, un verdadero arsenal ideológico y de recursos discursivos.” (2008: 69). De hecho, dicha crítica considera que enfocar tal vínculo ilumina la obra lugoniana; incluso afirma que

**cuanto más se investiga sobre la teosofía, más se comprende la escritura de Lugones.** Y no precisamente porque en la teosofía se agotó todo su repertorio sino, en todo caso, porque **es posible encontrar en ella un verdadero acervo de temas, ideas, argumentos y formas de razonar que Lugones supo incorporar tanto en algunos ensayos como en su literatura fantástica.** (2016: 157; el destacado es nuestro).<sup>80</sup>

En profunda concordancia con lo observado por Quereilhac, consideramos que la importancia medular del imaginario y de las creencias teosóficas para nuestro análisis sobre la fatalidad lugoniana reside en la gran cantidad de símbolos y de matrices de

---

<sup>79</sup> René Guénon ha sido quien más ha insistido en la distinción entre la teosofía y el teosofismo de Blavatsky: “Él define como «teosofía» a lo que «en la denominación común de doctrinas bien diversas entre sí, aun correspondientes todas ellas a un mismo tipo o, por lo menos, procedentes todas ellas de un mismo conjunto de tendencias (...) tienen como rasgos comunes y fundamentales sus concepciones más o menos estrictamente esotéricas, dotadas de inspiración religiosa, ostentando una tradición completamente occidental, cuya base es siempre bajo una u otra forma, el Cristianismo». En cambio, el «teosofismo» no procede en forma directa de las corrientes teosóficas, aunque con falacia se presente como heredera de ellas.” (Barcia, 2018b: 32). Para Guénon, pues, “los teosofistas han desnaturalizado (...) los conceptos orientales.” (1921: 112; la traducción es nuestra).

<sup>80</sup> Respecto de la relación entre los postulados teosóficos y diversos ensayos y ficciones lugonianas, estudios como los de Marini-Palmieri (1988), Canal-Feijóo (1976) y Quereilhac (2008) han probado de manera contundente que tanto muchas de las exposiciones teóricas de Lugones, como muchas de sus obras en prosa y verso siguen muy de cerca los escritos de Blavatsky. De este modo, por ejemplo, Marini-Palmieri señala que “el hilo conductor de todo el razonamiento que Lugones expone tanto en *Prometeo* como en su *Cosmogonía* es pues el Teosofismo de Blavatsky, doctrina que sedujo al poeta” (1988: 93).

interpretación que proveía dicha cosmovisión a Lugones. Efectivamente, en gran cantidad de obras lugonianas tiene lugar “un sistema de ideas teosóficas que es utilizado como una herramienta global de interpretación y de atribución de valores.” (Quereilhac, 2008: 68). *Cuentos fatales*, “libro netamente esotérico” (Torres Roggero, 1977: 62), es, pues, uno de aquellos textos en los que se recurre a variados conceptos teosóficos para atribuir un determinado valor a gran cantidad de elementos.

### **Claves teosóficas de *Cuentos fatales*: la astrología y el poder de los nombres**

El primer elemento esotérico fundamental que aporta el teosofismo para la comprensión de *Cuentos fatales* y de muchos otros textos lugonianos es la astrología, definida por Blavatsky como “la ciencia que expone la acción de los cuerpos celestes sobre las cosas mundanas, y pretende pronosticar los acontecimientos futuros según la posición de los astros.” (1892: 38; la traducción es nuestra). Para el teosofismo, pues, la posibilidad de realizarse estas predicciones se debe a que los astros y las constelaciones tienen “una oculta y misteriosa influencia sobre los individuos y están conectados con ellos” (Blavatsky, 1888: 582).

En la astrología, como ejemplificaremos abundantemente en el capítulo siguiente, se encuentra gran cantidad de claves simbólicas que ayudan a construir la fatalidad en los *Cuentos fatales*, dado que los astros aparecen señalados en este contario, en muchas oportunidades, simultáneamente como anticipaciones que permiten a los iniciados leer qué depara el *fatum* para las personas y como los responsables de determinar el destino de los seres humanos. A menudo, pues, en los *Cuentos fatales*, son los astros el lenguaje en el cual está escrito el *fatum*, código accesible solo para iniciados. De manera más específica, según la clasificación ensayada por Blavatsky de los diversos tipos de horóscopos, en los *Cuentos fatales* predomina la práctica de un horóscopo “natal”,<sup>81</sup> es decir, aplicado “al destino de los individuos desde el momento de su nacimiento hasta su muerte” (1892: 39; la traducción es nuestra). Es pertinente en este punto recordar que en

---

<sup>81</sup> Según Blavatsky, “La ciencia de la Horoscopia se estudia ahora desde cuatro puntos de vista principales, a saber: 1° *Mundano*, en su aplicación a la meteorología, sismología, agricultura, etc.; 2° *Político o civil*, referente a la suerte de las naciones, reyes y gobernantes; 3° *Horario*, que atañe a la solución de dudas nacidas en la mente sobre alguna materia.” (1892: 39; la traducción es nuestra). En cuarto lugar, la autora nombra el horóscopo natal, al cual nos referimos en el cuerpo del texto.

algunas de las definiciones de 'destino' que hemos citado anteriormente, se presenta la 'estrella' y el 'horóscopo' como sus posibles sinónimos, en tanto se refiere que todos ellos designan una "cosa que se supone inevitable y que ejerce sobre nosotros su irresistible influencia desde la cuna hasta el sepulcro, desde que nacemos hasta que morimos." (De Ochoa, [1891] 1912).

De todos los astros, la luna ocupa, sin lugar a dudas, el lugar de mayor importancia en la obra lugoniana en general y en los *Cuentos fatales* en particular.<sup>82</sup> Dentro de la matriz astrológica teosofista, si bien puede esta adoptar un sentido positivo como dispensadora de bienes en tanto astro de la fertilidad, su significado es preminentemente negativo: la luna es "«Él» astro (...) en que se anuda la misteriosa convergencia de lo celeste y lo telúrico, en el rigor de una Ley implícita infrangible, la Fatalidad." (Canal-Feijóo, 1976: 36). De este modo, "la teosofía, la astrología, la Cábala, (...) hipostasian en la imagen de la Luna las ideas del fracaso y la Muerte." (53).

Por su parte, la propia Helena Blavatsky añade algunas consideraciones particulares sobre la luna —luego extendidas—, a tener muy en cuenta para leer a Lugones:

las influencias de la luna son de orden psicofisiológico. Es un astro muerto que exhala emanaciones nocivas como un cadáver; vampiriza la tierra y a sus habitantes, de manera que si uno se duerme bajo sus rayos sufre y pierde algo de fuerza vital. (...) Plantas que bajo el sol son buenas adquieren cualidades maléficas bajo su influencia. Las hierbas que son venenosas tienen mayor actividad cuando se las coge bajo los rayos lunares. (1888b: 562 ).<sup>83</sup>

En consonancia con estos efectos desgraciados atribuidos a la luna, en el caso de los *Cuentos fatales*, como explicitaremos en el capítulo siguiente, se otorga un matiz

---

<sup>82</sup> La preponderancia y la polisemia de la luna en la obra lugoniana han sido hartamente señaladas por la crítica, principalmente debido a la importancia medular de esta en el *Lunario sentimental*. Pierina Moreau sostiene a este respecto que "todo ha sido dicho a propósito de Lugones y la luna." (1972: 153), ya que se la ha interpretado como "pretexto para anécdotas amorosas e irónicas", se ha dado cuenta de: "deshumanización del tema; ausencia de emoción"; y se la ha tomado como una "reacción contra el romanticismo, atractivo de un tema de la literatura francesa contemporánea, oportunidad de demostrar ingenio e ironía, pero también [como] catarsis por la cual la luna se convierte en un reposorio [sic] y una evasión". (153).

<sup>83</sup> Lugones, de manera similar a Blavatsky, plantea en su "Ensayo de una cosmogonía" los efectos negativos de la luz lunar: en dicho texto, se dice que la luna es capaz de transmitir a la Tierra, por medio del cono de sombra que se proyecta durante los eclipses, "exhalaciones maléficas de aquel astro, pues siendo él un cadáver, no ha de exhalar vida, naturalmente." ([1906] 2009:183).

*fatídico* a la presencia de tal astro, que es utilizado narrativamente como indicio de la ocurrencia de un hecho desfavorable, a menudo mortal.

Similar a la astrología y el horóscopo, se encuentra la importancia dada por el teosofismo a los nombres, que llegan a determinar el destino. Sobre este punto observa Blavatsky:

pronunciar un nombre, no solo es definir un Ser (una Entidad), sino también ponerlo bajo y condenarlo a través de la emisión del Verbo, la influencia de una o más potencias Ocultas. (...) Las palabras y los nombres son *benéficos* o *maléficos*, dañinos o saludables, según las influencias ocultas asignadas por la suprema Sabiduría a sus elementos, esto es, a las *letras* que los componen y a los *números* correlativos a dichas letras. (1888a: 97-98).

De este modo, los nombres se vuelven una fuente importante de indicios, dado que portan un profundo valor simbólico y profético. Como desarrollaremos en el capítulo siguiente, este carácter ominoso de los nombres es sumamente visible en los *Cuentos fatales*: en cuentos como “El puñal”, Lugones “sale al encuentro de sí mismo” (Canal Feijóo, 1976: 94) y de su propio nombre, para otorgarle significados fatídicos.<sup>84</sup> También, en relatos como “Águeda” y principalmente en “Los ojos de la reina”, los nombres de personas y de objetos se muestran una vez más íntimamente ligados al *fatum*, con valores anticipatorios que desarrollaremos en el capítulo siguiente.

### **C/ La fatalidad lugoniana y el simbolismo: el pensamiento analógico y la naturaleza como un bosque de indicios**

El último imaginario del que daremos cuenta para una mejor comprensión de la fatalidad lugoniana y su construcción discursiva en los *Cuentos fatales* es el del simbolismo francés.<sup>85</sup> Entendemos que el principal punto de contacto entre este imaginario y la

---

<sup>84</sup> Como ha señalado Bernardo Canal-Feijóo, “nadie se habrá detenido tanto sobre su propio nombre como Lugones” (1976: 112). Este escritor cordobés, pues, en consonancia con la visión teosófica, estaba profundamente interesado en las posibles significaciones simbólicas ocultas que podría portar su nombre, a tal punto que “creyó leer en su nombre la clave misma de su destino, que desde luego hallaba conforme a las enseñanzas de *La Doctrina Secreta*. Halló que tramaba, en conjugación enigmática, los dos signos astrológicos capitales: el espiritual, el “Leo” del Logos solar, en Leopoldo y el material, el “Luna” inscrito en Lugones.” (92). De este modo, basándose en dicha matriz astrológica de interpretación para su nombre y apellido, Lugones “entendió su ser fatalmente signado por la suprema antítesis, cifra —pensaba— de una predestinación trágica, que aceptó con orgullo.” (2).

<sup>85</sup> Siguiendo lo expuesto por Pierina Moreau en su estudio *Leopoldo Lugones y el simbolismo*, entenderemos por “simbolismo” una pluralidad compleja de artistas y de corrientes artísticas que adoptan distintos nombres y divisiones dependiendo del crítico. Como propone dicha autora, bajo tal nombre se

fatalidad lugoniana puede encontrarse en la cosmovisión analógica cara al simbolismo, modo de razonar que comparte con el teosofismo y que puede ser resumido “bajo la frase «lo que está arriba es lo mismo que lo que está abajo»”<sup>86</sup> (Quereilhac, 2008: 77) y que propone la existencia de una “unidad universal” (Barcia, 2018b: 64), lo que supone armonía y solidaridad entre todos los órdenes del cosmos.

Como ha señalado Enrique Marini-Palmieri, esta «mentalidad analógica» era compartida no solo por el común de los autores modernistas, sino también por gran cantidad de “poetas, pintores, escritores, artistas en general, filósofos y pseudofilósofos” (1988: 81) de fines del siglo XIX, cuyas mentes “volvíanse hacia lo misterioso, lo oculto”, en una reivindicación de la intuición. Al igual que el teosofismo, el simbolismo postulaba que toda cosa era un “*significante* de una trascendente significación” (67) y que el cosmos “responde a un principio de solidaridad esencial.” (68). Utilizando, pues, en el caso del teosofismo el término “analogía” y en el caso del simbolismo el de “correspondencia”, ambas corrientes proponían ideas similares:

analogía, en el ámbito de lo oculto, no significa ni identidad ni similitud. No es científica ni se puede expresar con cifras. Noción es que escapa al razonamiento, pero que se percibe por la intuición, cualidad esencial de la mentalidad primitiva (...) que logra alcanzar a comprender la relación estrecha entre lo celeste y lo terrestre, entre macro y microcosmos. **Analogía es, pues, correspondencia.** (Marini-Palmieri, 1988: 80; el destacado es nuestro).

En consecuencia, se obtiene como resultado de ambas corrientes un mismo modelo de artista: “cantar las *correspondencias* y la identidad del macrocosmos y microcosmos, he ahí el papel del poeta y de la poesía para las mentes analógicas y los

---

confundían en la mente de los escritores latinoamericanos gran cantidad de ideas estéticas: “En el momento en que los poetas latinoamericanos de la generación de Leopoldo Lugones toman conciencia del simbolismo francés, se puede distinguir en él: a) *restos “decadentes”*: cansancio, pesimismo, neurosis, hastío; satanismo, evasión; odio hacia la sociedad; decorado otoñal: melancólico, gris, “exquisito”, “delicuescente”, b) *el simbolismo de los grandes Simbolistas*: un cierto idealismo, como reacción; una idea de la poesía como medio de conocimiento; sentido del misterio; una corriente cada vez más fuerte de misticismo (...); la intención de “reprenderse à la musique son bien”; un lenguaje poético especial, hecho de sugestión y de intuición, c) *el segundo simbolismo (alrededor de 1890)*: con la proliferación de escuelas de orientaciones más o menos diversas” (1972: 91-92).

<sup>86</sup> Como explica Lugones en su *Prometeo*, este conocido precepto “proviene de “la *Tabla de Esmeralda* de Hermes Trimegisto.” ([1910] 1962: 835).



pensamientos poéticos.” (80). Para simbolistas y teosofistas, la misión del artista es, entonces, manifestar el “misterio de las cosas por medio de palabras reveladas.” (81).

Este ideario se ve bien representado en los conocidos versos de Baudelaire en su poema “Correspondencias”:

La Naturaleza es un templo de pilares vivos / que a veces dejan salir confusas palabras; /el hombre la recorre entre bosques de símbolos / que lo miran con ojos familiares. ([1857] 2015: 21).

En estas líneas, pues, puede verse que la naturaleza es interpretada por el simbolismo como una constante emisora de mensajes dirigidos al hombre. Encontramos en este punto una clave importante para el análisis de la construcción de la fatalidad en los *Cuentos fatales* ya que, en ellos, como ejemplificaremos abundantemente en el capítulo siguiente, el acceso de los iniciados al conocimiento de los misteriosos designios del *fatum* se da a través de la lectura de muy variados indicios que se encuentran ocultos en la realidad cotidiana:

en *esta* realidad lugoniana hay *otra* realidad que interfiere. Las cosas no solamente son cosas, sino también elementos o partes de una totalidad en que algo extraño se manifiesta. **Lo físico no solamente contiene la *physis*, esto es la ley de necesidad, sino también el *hado*, la *fatalidad*, y no contradictoriamente. Instinto y divinidad, lo necesario y lo fatal, constituyen una “voluntad pura”, que es el modo operativo de los dioses o fuerzas naturales.** (Del Corro, 1971: 15; el destacado es nuestro).

Esta coexistencia, o, mejor dicho, interferencia entre planos naturales —físicos— y divinos —fatales— en la obra lugoniana, da como resultado, según Del Corro, una realidad integrada pero dual, en la que “detrás de las cosas y de su objetividad están *las fuerzas extrañas* de una divinidad también objetiva.” (16).

Para Del Corro, en efecto, dada esta “agónica interacción de los planos” (1971: 17), las obras de Lugones poseen una estructura inestabilizada. En esta colisión constante dentro de una misma realidad entre planos diversos e inherentes a ella, el *fatum*, “encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal” (RAE, 1925) dispuesto por un poder superior y divino, del cual ni el hombre ni la naturaleza pueden sustraerse, se encuentra oculto detrás de “*esta*” realidad (el orden de lo natural). Pero no solo es una presencia, sino que es activa, pues tal *fatum*, de manera misteriosa y a menudo

inadvertida por el hombre, dota de nuevos sentidos y de una lógica para los acontecimientos distinta de lo que podría interpretarse en una lectura superficial del mundo. Sin embargo, para Del Corro, el *fatum*, a pesar de esconderse dentro de la vida cotidiana del ser humano y de su realidad más cercana y accesible, deja ver al hombre anuncios de sus designios futuros a través de diversas pistas. De este modo, en los escritos lugonianos “los fenómenos naturales tienen normalmente la tarea cotidiana de encubrir [las fuerzas extrañas], pero detrás de ellos están [dichas fuerzas] y por momentos asoman su rostro.” (16). Como puede suponerse, dado este rol encubridor de la naturaleza, la visión que se tiene de esta en los *Cuentos fatales* propone comprenderla, en términos de Del Corro, como una fuente de «premoniciones»,<sup>87</sup> momentáneos asomos del rostro del *fatum*. Estas «premoniciones» “suponen el reconocimiento de una estrecha relación intencional entre los elementos de ese *bosque de símbolos* que concibiera Baudelaire” (42), por lo que suelen encontrarse ocultas en el paisaje lugoniano, a la espera de quien sea capaz de establecer las correspondencias y ligarlas con su enigmático significado.

### ***Confluencia***

Una vez descritos los rasgos más pertinentes de los imaginarios helenista, teosofista y simbolista para la cosmovisión lugoniana de la fatalidad, puede decirse que en esta las correspondencias simbolistas están guiadas por un *fatum* trágico. En ese mundo, el cual presenta una profunda solidaridad e interrelación entre todos sus elementos, existen iniciados capaces de leer los indicios ocultos en el cosmos y de conocer, en consecuencia, los designios del destino. El *fatum* trágico deja pistas en el cosmos, escribe, habla, se pronuncia, en la lengua de la teosofía y de las correspondencias. En consecuencia, como desarrollaremos y ejemplificaremos en el capítulo siguiente, en los *Cuentos fatales* el destino puede ser leído en los pájaros, en el clima, en los astros, en los nombres otorgados por el horóscopo y en las cartas astrales que dan cuenta de vidas pasadas de distintos personajes. Los lectores de ficción, por su parte, pueden predecir a su vez dicho *fatum*, si prestan atención a la repetición de destinos y de piezas léxicas en todas las obras de un contario.

---

<sup>87</sup> Desde la narratología, como desarrollaremos en el capítulo siguiente, estas premoniciones son entendidas como “indicios” (Barthes, 1970) o “anticipaciones” (Mieke Bal, 1995).



## Capítulo IV:

### La construcción discursiva de la fatalidad en los *Cuentos fatales*: la ilusión de inevitabilidad

“Emblèmes nets, tableau parfait  
d’une fortune irrémédiable,  
qui donne à penser que le Diable  
fait toujours bien tout ce qu’il fait!”

Charles Baudelaire, “L’ irrémédiable”.

#### A/ La fatalidad lugoniana desde la Narratología

##### A.1. Más allá de la fábula

De acuerdo con la complejidad de sentidos que la fatalidad porta en la cosmovisión lugoniana, para habilitarse dentro de esta la atribución del rasgo de ‘fatal’ a algún evento se requiere no solo que dicho evento sea desgraciado y potencialmente mortal, sino, principalmente, la postulación de la inexorabilidad de dicho acontecimiento. Esta inevitabilidad, no debe olvidarse, se debe a que el evento fatal es fruto del designio inapelable de un poder superior misterioso.

Según la definición de fatalidad que manejamos, pues, la mortalidad de un suceso no es condición suficiente para considerarlo fatal; en todo caso, para otorgarle a este el sentido de ‘fatal’ es necesario, de acuerdo con los modos etimologicistas de atribuir sentido a las piezas léxicas por los que Lugones abogaba, que dicho evento sea presentado y/o interpretado como **inevitablemente** desgraciado o mortal. Entendemos que este modo de comprender la fatalidad puede ser abordado de manera muy productiva retomándose una distinción clásica de la Narratología moderna: la diferenciación entre *fábula* y *siuzhet* o, como los llamaremos nosotros, *fábula* y *discurso*.

El devenir de esta oposición ha sido hartamente accidentado, como ha demostrado Emil Volek (1985) en su importante labor de metacrítica acerca de la teoría narratológica, recogida en el libro *Metaestructuralismo*.<sup>88</sup> Dicho autor, al estudiar el derrotero de *fábula*

---

<sup>88</sup> En su investigación, Volek ha llevado a cabo “una profunda revisión de los principales aportes del Formalismo Ruso y de su herencia en la poética moderna” (1985: 12), siguiendo los avatares de ciertos conceptos clave esbozados por dicha corriente crítica “a través de toda la narratología moderna con el fin

y *siuzhet* en la historia de la crítica literaria, ha dado cuenta de la gran cantidad de equívocos de nomenclatura y ambigüedades que han tenido lugar en su cambiante uso a lo largo del tiempo. Para Volek, pues, “[fábula y *siuzhet*,] una pareja casual de conceptos coordinados e intercambiables se ha convertido en una *oposición binaria* de términos correlacionados y funcionalmente diferenciados.” (1985: 130).

Como señala dicho autor, esta oposición fue establecida a comienzos de siglo XX por Boris Tomachevski, quien proponía que “la fábula es el conjunto de los motivos en su conexión lógica témporo-causal; el *siuzhet* es el conjunto de los mismos motivos, pero en aquella secuencia y conexión en que están presentados en la obra.” (citado en Volek, 1985: 131). A pesar de la gran “utilidad *epistemológica*” (132) que ofrece este par conceptual, señala Volek que su situación ontológica permanece incierta y ambigua, ya que los sentidos otorgados a *fábula* y *siuzhet* han variado de autor en autor y de escuela en escuela.

Dentro de este cambiante itinerario, Volek menciona de manera destacada la labor de Tzvetan Todorov, cuya conceptualización —que retoma el artículo “Les relations de temps dans le verbe français” (1959) de Emile Benveniste— “sustituye los conceptos de fábula y *siuzhet* por la oposición de *histoire* y *discours*” (136):

la obra literaria tiene dos aspectos: es a un mismo tiempo historia y discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. (...) Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer. (Todorov citado en Volek, 1985: 136; la traducción es nuestra).

Para Volek, esta reinterpretación de la oposición *fábula/siuzhet* ha sumado confusión al campo narratológico, dada la “influencia borrosa de las concepciones madres del Formalismo Ruso y de Benveniste” (138) y la falta de completa adecuación entre las categorías lingüísticas y el texto literario, elementos que procuraba vincular el estructuralismo clásico. A causa de estos y de muchos otros equívocos a los que ha

---

de redefinirlos dentro de una nueva semiótica narrativa.” (12). Entre los conceptos del Formalismo retomados por Volek, reciben un detenido tratamiento los mentados *fábula* y *siuzhet*.

llevado la utilización ambigua de los términos *fábula* y *siuzhet*, problemática desde sus orígenes, propone Volek, a modo de conclusión, la necesidad de nuevos modelos de análisis más precisos.

En este complejo panorama teórico, nos parece sumamente útil y clarificador el aporte de Mieke Bal ([1985] 1990). Esta autora presenta una distinción tripartita entre los niveles del texto, la historia y la fábula, según la cual “un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.” (13). Para Bal, pues, la fábula está constituida por “los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar” (15), entendiéndose por «acontecimiento» “la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores.” (21). A su vez, esta secuencia de acontecimientos recibe un determinado manejo, que constituye lo que Bal denomina el nivel de la “historia”: “la «fábula» se trata, y el lector se ve manipulado por este tratamiento.” (58).<sup>89</sup> Señala Bal, entonces, que, “si se considera a la fábula primordialmente como producto de la *imaginación*, cabría entender la historia como resultado de una *ordenación*” (58) orientada a manipular al lector.

Teniendo en cuenta los aportes de Bal, la hipótesis de análisis narratológico que postulamos para los *Cuentos fatales* es que en ellos la fatalidad no depende solamente de la narración de acontecimientos desgraciados, es decir, de la existencia de una fábula que refiera la muerte o los infortunios de distintos personajes, sino que, en íntima relación con dichos acontecimientos, la fatalidad se sustenta con igual importancia en una determinada construcción discursiva, esto es, una cierta manera de presentar los hechos narrados y de manipular el material de la fábula. Es necesario aclarar, sin embargo, que, si bien seguiremos las teorizaciones propuestas por dicha autora, mantendremos la nomenclatura todoroviana de “discurso” para el nivel que Bal denomina “historia”, por parecernos que

---

<sup>89</sup> En este punto, la sistematización de Bal se muestra similar a la de Todorov, ya que se separa “la secuencia de acontecimientos de la *forma en que* se presentan dichos acontecimientos.” (1995: 13). Recuérdese que para Todorov en el nivel del discurso “no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.” (citado en Volek, 1985: 136).

aquel término expresa de manera más precisa el manejo y la manipulación de la fábula que implica este segundo nivel de análisis, intermediario entre la fábula y el texto.

Nuestra propuesta de análisis es, pues, que lo fatal, además de estar presente en el nivel de los acontecimientos narrados o «fábula», en tanto supone la muerte de un personaje o su paso de la dicha a la desgracia —todos ellos cambios de estado y por lo tanto acontecimientos—, depende, de manera igual o más importante, de la forma en que se presentan dichos acontecimientos, es decir, del nivel del «discurso».<sup>90</sup> Como intentaremos demostrar en este capítulo, pues, para ser íntegramente fatales, los acontecimientos desgraciados narrados en cada uno de los *C. F* —los cuales, desde el lenguaje de la retórica, constituyen la *inventio* de los relatos—, deben recibir una determinada *dispositio*, un determinado tratamiento que conduzca tanto a personajes como, fundamentalmente, al lector hacia la interpretación de que dichos sucesos son inevitables:<sup>91</sup> en “El vaso de alabastro”, la muerte de lord Carnarvon; en “Los ojos de la reina”, el suicidio de Mr. Neale y de dos hombres egipcios; en “El puñal”, la muerte del *fedavi* que visita a Lugones; en “El secreto de Don Juan”, el despecho y la vida de encierro elegida por Amalia Parish luego de sus amoríos con aquel; en “Águeda”, el secuestro de Águeda y su potencial muerte junto a Nazario Lucero en manos de su padre. Tomando un término acuñado por Gaspar Del Corro (1971: 52), sobre cuyo aporte volveremos más adelante, llamaremos a este tratamiento y manipulación de la fábula su “fatalización”.

Consideramos que en los *Cuentos fatales* este tratamiento del material de la fábula tiene como procedimiento privilegiado la anticipación, recurso narrativo comprendido por Mieke Bal como una de las posibles «desviaciones o anacronías» que puede presentar

---

<sup>90</sup> No puede obviarse en este punto que, de suyo, todo lo presente en un texto literario es una construcción discursiva. A lo que nos referimos es a que en una obra narrativa la fatalidad debe ser construida no solo refiriendo una fábula constituida por diversos eventos desgraciados, sino también por medio de un determinado tratamiento “discursivo” (en términos de Benveniste y Todorov) de dicha materia, en el cual se “supone un locutor y un receptor, y con la intención del primero de influir en el segundo de alguna manera.” (Benveniste, [1959] 1999: 56)

<sup>91</sup> Por «lector» nos referimos, pues, no al lector empírico, sino a una instancia intratextual que “representa una determinada estrategia de lectura textualmente generada y requerida” (Álamo Felices *et alii*, 2002: 424), es decir, a la “estrategia intratextual de lectura que propone el texto” (426), denominada «lector implícito» por autores como Wolfgang Iser. Si para este autor “más que un haz de significados lo que el texto transmite son una serie de instrucciones (...) y estrategias destinadas a perfilar una serie de diversas condiciones de representación en la conciencia del lector real” (426), entendemos que las instrucciones dadas al lector por los *C.F* le reclaman la interpretación de que lo sucedido en ellos es inevitable.

una obra literaria. Es decir que la anticipación es una de las posibles “diferencias entre la ordenación en la historia y la cronología de la fábula” ([1985] 1990: 61) que pueden tener lugar en un texto narrativo. Para dicha autora, en pocas palabras, las anticipaciones consisten en “una simple alusión (a menudo encubierta) al desenlace de la fábula.” (71). Este recurso abunda en los *Cuentos fatales*: en ellos todo suceso desafortunado o mortal que se narra es ampliamente presagiado por un elevado número de anticipaciones más o menos encubiertas. Estas buscan dar cuenta, según nuestro entender, de que el desenlace desgraciado de la fábula es irremediable. En otras palabras, dichas anticipaciones, presentando gran cantidad de “evidencia de la fatalidad” (Ugarelli Risi, 2018: 66), buscan manipular al lector y generar en él una ilusión de inevitabilidad, que abone la elaboración de una hipótesis de lectura según la cual los eventos desgraciados —quizá mortales— narrados sean imposibles de eludir.

En consonancia con nuestra apreciación al leer a Lugones por primera vez, la propia Bal ha dado cuenta del probable uso fatalista de las anticipaciones a la hora de manipularse el material de la fábula, ya que afirma que ellas “pueden servir para generar tensión o para expresar una concepción fatalista de la vida.” ([1985] 1990: 71). También ha propuesto dicha autora que ciertos tipos de anticipaciones tradicionales, consistentes en un resumen de lo que ocurrirá otorgado al comienzo de la narración, pueden “sugerir un sentimiento de fatalismo o predestinación: no se puede hacer nada, sólo contemplar el proceso hacia el resultado final, con la esperanza de que la próxima vez podamos reconocer los augurios.” (71). De este modo, la vinculación entre la fatalidad y las anticipaciones que postulamos se muestra profundamente coherente: en un texto rico en anticipaciones, el lector avanza hacia un final tan conocido como inapelable, el cual pareciera estar escrito de antemano, en lugar de irse escribiendo a medida que se lee.

## **A.2. Un mecanismo clásico llevado al extremo**

Según las teorizaciones de Lauro Zavala (2006), la ilusión de inexorabilidad que postulamos se busca generar en los *C.F* es una pretensión común de los cuentos “clásicos”, categoría cuyo principal exponente es Edgar Allan Poe. En este tipo de relatos, “*el tiempo* está estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados en un



orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de *inevitabilidad en retrospectiva*, es decir, a la convicción del lector de que el final era algo inevitable.” (28). En estas narraciones se pretende, pues, que todo elemento sea pertinente y anticipe el final del relato, ya que “el cuento se concibe y se realiza bajo definidas perspectivas de economía. Se trata de una estructura funcional mínima, en la que **cada elemento está plenamente justificado.**” (Castillo, 1992: 44; el destacado es nuestro).<sup>92</sup> Según Zavala, pues, el cuento “clásico” es

*circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *paratáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa. (2006: 28).

Como puede leerse en la anterior cita, estos cuentos, al estar organizados a partir de y orientados hacia una sorpresa final, resultan «epifánicos» en una primera lectura. Debe señalarse que, en cambio, al llevarse a cabo una segunda lectura, realizada con conocimiento del final, se reconoce retrospectivamente a las anticipaciones como tales (Bal, [1985] 1990: 71), por lo que aparece en el lector la sensación de inevitabilidad en retrospectiva mencionada anteriormente.<sup>93</sup> En el caso de los *Cuentos fatales*, sin embargo, observamos que el mecanismo anticipatorio clásico parece estar tan reforzado, que el final desgraciado resulta predecible ya en la primera lectura. Es así cómo ha señalado Arturo García Ramos, por ejemplo, al analizar el relato “El puñal”, que “la denominada “sorpresa final”, característica del cuento según algunos tratadistas, no es aquí tal porque se anuncia en la escena que la precede.” (2010: 65). La predictibilidad que García Ramos halla en “El puñal”, como señalaremos en este capítulo, se da en los cinco *Cuentos fatales*, no de modo accidental, sino como rasgo esencial, dado que en ella reside la fatalidad de estos

---

<sup>92</sup> Como señala Ricardo Piglia, ese final “ya existe, invisible, en el corazón de la historia que se cuenta” ([1986] 2000 :126).

<sup>93</sup> Este concepto ha sido acuñado por Rust Hills, quien señala: “cuando empiezas una historia y mientras la estás leyendo, parecen abiertas, posibles, disponibles alternativas al destino del personaje y a la acción del argumento. Pero cuando has terminado la historia y miras hacia atrás, la acción debería parecer inevitable.” (1977: 25; la traducción es nuestra).

relatos: lo fatal, para ser tal, debe poder ser reconocido por alguien como irrevocable, y, por lo tanto, estar anunciado de antemano.<sup>94</sup>

### A.3. Insinuaciones y anuncios

Mieke Bal ha postulado una pertinente diferenciación entre dos tipos de anticipaciones a la que recurriremos para nuestro análisis: la distinción entre «anuncios» e «insinuaciones». Para Bal, “los anuncios son *explícitos*. Se hace mención del hecho de que nos referimos a algo que sólo tendrá lugar más tarde. Los adverbios como «después», los verbos como «esperar» o «prometer» se usan en el texto o se le pueden añadir lógicamente.” ([1985] 1990: 73). En cambio, “una insinuación no es más que un germen, del cual sólo veremos después la fuerza germinante. Las pistas en una novela policiaca operan a menudo como insinuaciones. (...) Debe ser posible que el lector atento vislumbre su naturaleza anticipatoria.” (73-74).<sup>95</sup> Las insinuaciones, además, pueden interpretarse como aquellas premoniciones que “se cumple[n] en un plano puramente *literario*: se desplaza[n] de relator a lector” (Del Corro, 1971: 43); en tanto que, a diferencia de los anuncios, no son advertidas por los personajes de la fábula y no se encuentran dirigidas a ellos, sino a los lectores del relato. Estos, como señala Barthes ([1966] 1970), pueden descifrar, o no, aquello que se insinúa. Otra diferencia entre ambos tipos de anticipaciones pasa por sus consecuencias en la tensión narrativa: respecto de esta “los *anuncios* operan contra la tensión; las insinuaciones la incrementan” (Bal, [1985] 1990: 74), dado el diverso nivel de explicitación del futuro que supone cada tipo de anticipación.

---

<sup>94</sup> Como ha señalado Mieke Bal, en un texto plagado de anticipaciones como el que estamos refiriendo “desaparece la tensión que se genera con la pregunta «¿Cómo va a acabar?»; al fin y al cabo, ya sabemos cómo va a acabar. Sin embargo, puede sustituirla otro tipo de tensión que incite a preguntas así: «¿Cómo pudo suceder de este modo?».” ([1985] 1990: 71). En los *Cuentos fatales*, el punto de llegada de cada relato es conocido de antemano; la narración se orienta más bien hacia el cómo, porque los inmodificables y trágicos resultados ya están dichos desde el comienzo, desde el título mismo del libro.

<sup>95</sup> Las insinuaciones descritas por Bal se corresponden con el concepto de «indicios» del que da cuenta Barthes ([1966] 1970). Estos, a diferencia de los «informes», tienen “siempre significados implícitos” e “implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; [en cambio,] los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado.” (21). La diferencia que puede señalarse entre las propuestas de Barthes y de Bal es que el primero comprende, al igual que Todorov, los indicios como partes de la fábula. Bal, en cambio, ubica las insinuaciones como componentes de un nivel distinto del de la fábula: el de su manipulación, el cual dicha autora denomina “historia”, y Todorov, “discurso”.

Consideramos que en los *Cuentos fatales* la fatalización de la fábula es llevada a cabo tanto por medio de insinuaciones como por medio de anuncios. Las primeras, no puede obviarse, son mecanismos muy corrientes, casi medulares, de los cuentos “clásicos” a los cuales ya nos hemos referido: como indica Miguel Vedda, en toda narración breve es común la inclusión de diversas alusiones y “de diversos motivos conductores [*Leitmotive*] que aparecen recurrentemente a través de la narración y que contribuyen a poner de manifiesto la presencia de una dimensión más profunda que la que revelan los hechos más evidentes.” (2001: 23). En un relato clásico, como ya hemos dicho, prácticamente todo elemento se supone anticipatorio del desenlace. Los anuncios, por su parte, también se encuentran grandemente en los *Cuentos fatales*, y consisten en un gran caudal de explicitaciones de los designios del *fatum*, las cuales llegan al lector ya no a través del narrador básico, sino a través de discursos directos de algunos personajes que, iniciados en los misterios y conocedores de diversas claves secretas de interpretación, descifran y exponen para otros personajes —y para el lector— los designios ocultos del *fatum*, a menudo con tono de advertencia. En estas ocasiones ya no es necesario que el lector interprete indicios: el personaje iniciado, al explicitar el *fatum*, le presenta a este los indicios ya interpretados. En este sentido, los anuncios se asimilan (aunque no de manera exacta) a lo que Barthes llama «informes», los cuales, a diferencia de los indicios o insinuaciones, “proporcionan [al lector] un conocimiento ya elaborado.” ([1966] 1970: 21).

En este contario, como veremos, los eventos desafortunados no solo se encuentran sugeridos por medio de indicios más o menos descifrables, cual ocurre en la mayoría de las narraciones breves “clásicas”, sino que se encuentran, de modo poco común, literalmente anunciados a viva voz. Si, según las acepciones de lo fatal que hemos presentado en el capítulo anterior, la fatalidad lugoniana puede resumirse en la fórmula de “lo revelado, pero irremediable” (Speratti Piñero, 1957: 9), la construcción discursiva de tal fatalidad se apoya de manera más fuerte en los anuncios que en las insinuaciones. Esta preminencia de los anuncios se debe a que solo ellos, con su carácter explícito, implican una completa revelación de los designios del poder superior, y no su sola sugerencia, por lo que generan de manera más acabada la ilusión de inevitabilidad a la que hemos hecho referencia anteriormente.

Como podrá verse en nuestro análisis subsiguiente, las anticipaciones presentes en los *CF*, sean insinuaciones o anuncios, son profundamente redundantes,<sup>96</sup> es decir que “remiten al mismo significado” (Barthes, [1966] 1970:19): un final escrito de antemano e inapelablemente desgraciado. Además de esta redundancia de significado de las anticipaciones, podrá notarse también que a menudo es reiterado a su vez su significante: elementos como los ojos y los astros, e incluso términos como ‘fatal’, ‘fatalidad’ y ‘destino’ se repiten en gran cantidad de cuentos, si no en todos, con valores premonitorios de la desgracia. Esta reiteración de los mismos significantes con los mismos significados fatales asociados genera que elementos como los recién mencionados se sobrecarguen de sentidos fatídicos y sean, entonces, rápidamente reconocibles por el lector como indicios de un suceso desgraciado e inevitable.

Una vez sentadas las bases de lo que comprendemos por anticipación y de la importancia que otorgamos a este recurso narrativo como factor preponderante para la construcción discursiva de la fatalidad en los *Cuentos fatales*, consideramos que ya estamos en condiciones de presentar y analizar los principales ejemplos de usos de dicho recurso como fatalizador de la fábula.

## **B/ Las principales anticipaciones en los *Cuentos fatales***

### **B.1. Insinuaciones: sutiles sugerencias de la inevitabilidad**

Arturo García Ramos ha señalado que en los *Cuentos fatales* “atendiendo al ritmo o *tempo* del relato, cabe destacar la importancia que para Lugones tienen las descripciones (...), en las que aflora el Lugones poeta (...) junto al Lugones narrador.” (2010: 65). Ciertamente puede hallarse en dicho contario importantes segmentos descriptivos, es decir, segmentos con gran cantidad de “representaciones de objetos o de personajes” (Genette, [1966] 1970: 198), realizadas tanto por el narrador básico —el personaje Leopoldo Lugones— como por narradores delegados.

Esta abundancia descriptiva, como hemos referido en nuestro estado de la cuestión, ha sido fuertemente criticada por Borges y por los muchos sectores de la crítica

---

<sup>96</sup> La redundancia es un rasgo común de las anticipaciones o indicios: como señala Barthes, “a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente”. ([1966] 1970: 19).

que siguen sus juicios estéticos. Sin embargo, nuestra postura es que las muchas descripciones presentes en dicho contario no son arbitrarias ni mecánicas, sino que tienen un profundo peso narrativo: el de fatalizar acontecimientos, objetos y personajes, es decir, el de mostrar la vinculación de estos con la fatalidad y la inexorabilidad de los acontecimientos sucedidos. Siguiendo la categorización presentada por Genette ([1966] 1970), pues, comprendemos que en los *Cuentos fatales* no nos encontramos —como propone el juicio borgeano— ante descripciones meramente “decorativas”, en las que “la descripción extensa y detallada aparece (...) como una pausa y una recreación en el relato, con una función puramente estética” (200), sino ante verdaderas descripciones “significativas”, es decir, aquellas que tienden a “revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes de los cuales son a la vez signo, causa y efecto” (200), como mínimo.

Consideramos, pues, que en las descripciones presentes en los *Cuentos fatales* es posible hallar muchas insinuaciones de la fatalidad, ocultas en algunas descripciones de reacciones o de presentimientos de personajes, de la naturaleza, de objetos fatales, de personajes fatales —tanto femeninos como masculinos— y en una cantidad de repeticiones de lexemas de la familia de ‘fatal’ a lo largo de todo el contario.

### ***B.1.1. Algunos indicios del destino trágico y algunas reacciones ante él***

En *Cuentos fatales* es común encontrar indicios que crean una atmósfera de misterio y de peligro, al sugerir pero no revelar completamente la ocurrencia futura de algún suceso negativo. Así, en “El vaso de alabastro” pueden hallarse gran cantidad de insinuaciones acerca del carácter peligroso de la excavación de tumbas faraónicas, cuyo caso emblemático está dado por la misteriosa muerte de lord Carnarvon luego del ingreso a la tumba de Tutankamón.<sup>97</sup> Por ejemplo, el personaje de Mr. Neale dice al personaje

---

<sup>97</sup> Como han señalado Ara (1958), Barcia (1988), Jitrik ([1997] 2009), Ugarelli Risi (2018) y Nájera Ramírez (2019), entre otros, “la historia [de “El vaso de alabastro”] se basa (...) en la creencia popular respecto de la maldición del faraón, la cual fue especialmente popular en los años veinte, ya que en 1922 fue descubierta la tumba de Tutankamón y un año después comenzaron las muertes asociadas a su apertura, entre ellas, la de lord Carnarvon. El relato inaugural de *Cuentos fatales*, en efecto, consiste en una ficcionalización de un suceso conocido mundialmente.” (Nájera Ramírez, 2019: 373). Ciertamente, la popularidad de dicha leyenda fue tal, que dio pie a comienzos de siglo a gran cantidad de reversiones. De todas ellas, suele mencionarse como un antecedente necesario para los *C.F* la obra “La novela de la momia” de Théophile Gautier, autor que, con su orientalismo y su labor poética “fue predecesor del movimiento parnasiano que tanto incidió en el modernismo.” (Jitrik, [1997] 2009: 40)

Leopoldo Lugones que “la arqueología se vuelve allá [en Egipto] una tentación irresistible” (Lugones, 1924: 11), lo cual sugiere, sin explicitación, una atracción fatal y un peligro subyacente a la curiosidad que genera la investigación arqueológica.

En este mismo relato el perfume extraordinario que emana del vaso de alabastro funciona como el indicio más claro del evento desgraciado por venir: la muerte de lord Carnarvon. Como ha propuesto Del Corro, el perfume es en tal relato y en otros cuentos lugonianos una corporeización sensorial de la muerte: “la muerte suele presentársele a Lugones bajo los espectros sensoriales de color y olor. En “El vaso de alabastro”, (...) hay una formal revelación del «perfume de la muerte».” (1971: 45). Para Del Corro, pues, los perfumes lugonianos son, a menudo, indicios de “instantaneidad y *fatalidad*” (46), como ocurre en el mencionado relato de los *Cuentos fatales*.

En este mismo cuento las reacciones de los excavadores al ingresar en la tumba de Tutankamón dan cuenta de una atmósfera de tragedia y sugieren la futura ocurrencia de un evento desgraciado:

cuando apareció, pues, tras el polvo lentamente desvanecido del postrer azadonazo, en la vaga obscuridad, más bien teñida que alumbrada por los haces eléctricos, la celda ritual con su enorme féretro solitario, fué como si desde su bajo y estrecho ámbito de cueva nos diese en la cara la respiración de la sombra. **Algo inmensamente augusto nos sobrecogió.** (21; el destacado es nuestro).

A lo largo de los cinco *Cuentos fatales* hemos hallado otras dos recurrentes reacciones de personajes ante la inminencia del *fatum* similares al sobrecogimiento que acabamos de citar, las cuales sirven como insinuaciones de un destino trágico: distintos palideceres y estremecimientos de personajes, que generan sospechas en los lectores acerca de la causa de tales cambios en ellos.

Pueden hallarse ejemplos de palideces repentinas de personajes desde “El vaso de alabastro”. En él, las reacciones y actitudes del personaje de Mustafá, conocedor de los misterios y de los peligros de la excavación arqueológica de Carnarvon, funcionan como insinuaciones de la tragedia que tendrá lugar más tarde a causa de la apertura de la tumba, desgracia que Mustafá conoce de antemano:

cuando se dió con el hondo pozo que conduce a la puerta de la cámara mortuoria, mi ayudante [Mustafá], a causa de su invalidez, no pudo tomar parte en la

extracción de los bloques de piedra que lo obstruían, ni descender como el lord, los invitados y los dos jornaleros agregados al grupo, en las «cufas» o espuestas egipcias. **Estaba pálido, aunque impasible.** (18; el destacado es nuestro).

En este caso, pues, la palidez da cuenta del reconocimiento de Mustafá del destino trágico que se aproxima.

Hacia el final de este mismo relato, Mr. Neale al oler el perfume de Sha-it, similar al perfume mortal del vaso de alabastro hallado en la tumba de Tutankamón, tiene una reacción idéntica a la de Mustafá:

no habíamos visto el rostro de la desconocida, que avanzando por detrás de nosotros, sólo nos reveló al pasar su gallardía y su perfume; pero [Mr. Neale,] **mi interlocutor, enderezándose, palideció ligeramente, mientras murmuraba con sorda voz: —«Atórat-el-móut!...».** (26-27; el destacado es nuestro).

El palidecer de Mr. Neale, como puede verse, se debe a haber reconocido los atributos mortales de dicho perfume, es decir, a haberse dado cuenta del destino trágico que trae aparejado de manera fatal el vincularse con la mujer que lo usa.

También en el final del relato “Águeda” puede hallarse un palidecer similar a los dos que hemos mencionado. En él, Águeda, al escuchar de boca de Lucero que las tropas de su padre están en camino hacia su guarida, reconoce en consecuencia la muerte segura que se acerca con ellos y palidece: “—Faltó la vieja y me perdí, murmuró [Lucero] con amarga sonrisa. Me han vencido. Van a llegar. Ya no importa. Lo único que anhelaba era verla antes de morir. **Águeda, erguida junto al lecho, había palidecido con ansiedad mortal.**” (164-165; el destacado es nuestro).

Del mismo modo, en “El secreto de Don Juan” se atribuye un significado trágico a la palidez:

sólo cuando en la atención de la música o del juego, inclinaba [Don Juan] su cabeza morisca, donde una que otra cana al desgaire menospreciaba la evidencia del tiempo, advertíasele algo de común con los demás, en cierta melancolía que no era, tal vez, sino el cansancio de las grandes pasiones, pero que imponía a su frente, **con trágica palidez, una desolación de ángel malo.** (109; el destacado es nuestro).

Aquí, pues, la palidez se presenta como un indicio o insinuación en el aspecto de Don Juan, que lo señala como agente de la fatalidad. Una descripción similar se realiza

acerca de Nazario Lucero en “Águeda”, ya que a este “su negro traje, su abismada palidez, imprimíanle una grandeza fatídica.” (144).

La palidez, como puede verse, acaba por funcionar en los *Cuentos fatales* como indicio o insinuación de la presencia de un elemento fatal, ya sea en el palidecer de un personaje ante un objeto agente de la fatalidad —como lo es el perfume mortal del primer relato—, ya sea como rasgo portado por personajes que resultan desgraciados para la suerte de otros, como es el caso de Don Juan y de Nazario Lucero.

En otras ocasiones en las que también se hace mención de la reacción de personajes ante el *fatum*, la referencia no es de la palidez, sino de un cierto estremecimiento. Este es el caso, por ejemplo, de la reacción de los hombres en la tumba de Tutankamón al sentir el perfume mortal del vaso de alabastro:

pero más extraña aún que el perfume, fue la frescura que difundió en torno. Digo mal frescura, pues era más bien una especie de frío sutil, semejante al del mentol. El caso es que **yo y el lord nos estremecemos bajo esa especie de helada delgadez que se desvaneció como un suspiro instantáneo.** (23; el destacado es nuestro).

De manera similar, Águeda, al espiar en la habitación de la bruja Donata, se estremece presintiendo algún peligro:

faltaba el catre ahora; y por la ventanita del fondo, entraba y salía con el viento, un vástago de escorzonera. En el aire, donde zumbaba un abejorro explorador, parecía flotar remota quietud de ruina. El viento había arrinconado entre el polvo un puñadito de plumas negras. **¿Por qué le dió todo aquello en el corazón, estremeciéndola como una advertencia? ...**”. (158-159; el destacado es nuestro).

También Amalia se estremece, en “El secreto de Don Juan”, al entrar en contacto con la mano de este.<sup>98</sup>

### ***B.1.2. La naturaleza como insinuadora del fatum***

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, Gaspar Pío Del Corro ha señalado la importancia que suele adquirir en determinadas obras lugonianas la naturaleza como

---

<sup>98</sup> “Literalmente prendida por los ojos a las pupilas de fascinadora profundidad, honda ternura le aflojó las rodillas. Y temblando como una hoja, rendida hasta la angustia en ese instante definitivo del amor, que es, al mismo tiempo, trance de vida y muerte, sólo pudo responder con una voz ajena a su propio oído: —¿Y por qué no el azul?... —Por una razón estética — **contestó Don Juan, posando en la mesa, tan próxima a la suya que la hizo estremecer, su larga mano apasionada.**” (117).



fuente de anticipaciones del *fatum*, al punto de que el paisaje puede convertirse “en verdadero protagonista, a veces principal” (1971: 42) de la historia. Ejemplo de este papel de emisor de mensajes y de presagios otorgado a la naturaleza desde las cosmovisiones analógicas es la descripción hecha por el *fedavi* de “El puñal” del momento de la ruptura desgraciada de su destino, al conocer a Nur en el desierto:

entré en conversación con la joven. (...) En la limpidez del cielo crepuscular reinaba, cándida, la soledad de la luna. Llegaba esa hora suprema de comunicación con las almas y las cosas, que podría llamarse el éxtasis del desierto. Sonrosábase la tierra como una mejilla, y **el cielo palidecía como una frente**. Había en el silencio de la inmensidad una intermediación de presencia. La quietud sensibilizábase en una infinita sutilidad de cristal. El Grande Aliento del mundo levantábase en la fragancia de la tarde. **Un pájaro oscuro llegó a la palmera del pozo —y fué entonces cuando se quebró en la eternidad la línea de mi destino. Adquirí de golpe, con abismante lucidez, la certidumbre de mi caída. Era mi día que llegaba en los siglos.** (Lugones, 1924: 87-88; el destacado es nuestro).

Del Corro en este pasaje halla en el pájaro que vuela hacia la palmera la presencia de un “ángel”, en su sentido etimológico, es decir, un anunciador del destino. Este pájaro acaba por comportarse, de hecho, como un literal pájaro de mal agüero, ya que anticipa de manera sutil la futura ocurrencia de una desgracia: la fractura del destino el *fedavi* por conocer a Nur y enamorarse de ella. Como puede verse, además, el cielo, palidece ante el momento de la irrupción del *fatum*, al igual que gran cantidad de personajes en este contario.

De manera similar al pájaro oscuro que acabamos de mencionar, en “Águeda” se muestra con mayor profundidad el papel fatídico de ciertas aves, las cuales ya no solo son oscuras, sino también nocturnas y de canto funesto. Al ser secuestrada Águeda, por ejemplo, se refiere que cantan los pájaros nocturnos.<sup>99</sup> También, cuando busca ella escapar de la guarida de Lucero, es espantada por un ave nocturna<sup>100</sup> y, mientras está encerrada, se oye gemir a “los pájaros de la soledad.” (152). Como termina por revelarse hacia el final de dicho relato, el “siniestro pájaro de la obscuridad” (161), que aletea y grita repetidas veces a lo largo de todo el relato no es otro que Donata, bruja y consejera

---

<sup>99</sup> “Cuando la joven volvió en sí, hallóse entre los brazos de un jinete desconocido, bajo el silencio y la sombra del monte, percibiendo el paso de varias cabalgaduras y oyendo sin distancia, en la soledad, el gemido de los pájaros nocturnos.” (138-139).

<sup>100</sup> “Sólo al empezar el descenso, habíala alarmado el sonoro remonte de una grande ave nocturna.” (151).

de Lucero, la cual es capaz de transformarse en “cuervo nocturno.” (160). De este modo, se comprende que el canto fatídico que se oye en el relato y el pájaro que aparece en los momentos de desgracia no son detalles fortuitos ni accesorios, sino que introducen un agente de fatalidad, dado que es Donata quien ayuda en el secuestro de Águeda, quien delata las huidas de ella y quien asiste a los gauchos de Lucero a cometer sus robos. Así puede comprenderse la advertencia que había hecho Lucero a Águeda: “—No busque fugarse (...). Aunque mis compañeros se duerman, hay gente en el aire que me lo sabrá advertir.” (153).

En “Águeda” pueden hallarse aún más ejemplos del papel del paisaje como emisor de presagios. El cerro legendario en que habitan Lucero y sus secuaces cumple de manera cabal tal papel, ya que posee una laguna que “«brama» cuando lo pisa el forastero [al cerro].” (129). La única ocasión en todo el relato en que dicha guarida brama marca una profunda desgracia: la alarma de la naturaleza suena cuando se aproximan a la guarida los hombres del padre de Águeda, dispuestos a matar a Lucero y, tal vez, a la propia hija. De esta manera, su bramido funciona no solo como advertencia de la llegada de forasteros, sino también de la llegada del destino mortal de Lucero, quien se encontraba con solo tres hombres a su servicio para defenderse.

Otro interesante ejemplo del carácter fatídico que adoptan la naturaleza y la atmósfera de los *Cuentos fatales* consiste en las descripciones realizadas del ambiente que rodea los descensos a las tumbas faraónicas en “El vaso de alabastro”. Esta experiencia, en la que se padece una “desesperante sofocación”, es muy distinta

del maravilloso paseo arqueológico que sugiere al lector la narración del descubrimiento. El descenso del pozo sepulcral es peligroso, además de siniestro. Hay que precaverse mucho de las rozaduras contra los cantos filosos de las paredes, pues bajo el clima de Egipto, la más pequeña herida puede acarrear consecuencias funestas. (19).

Con estas advertencias, pues, el paisaje de las tumbas egipcias queda marcado por un sino ominoso de peligro:

dijérase que, hundido en la fúnebre excavación, lleva Vd. sobre los hombros todo el peso de **la siniestra montaña que vió al entrar**, como descolgándose en denso manto de arena sobre las tumbas enterradas a su vez bajo la infinita desolación de aquel Valle de los Reyes. (19).

El último ejemplo de la naturaleza como emisora de advertencias acerca de la ocurrencia de un hecho fatal del cual haremos mención se encuentra presente en “El secreto de don Juan”. Hacia el final del relato una fuerte tormenta anuncia la nueva aparición fantasmal de Don Juan. En un *crescendo* se narra primero que, treinta años después de la aventura entre Don Juan y Amalia Parish, “una huracanada tarde en que las nubes de junio encapotaban de agua brumosa la ciudad, Julia y Amalia, cuyo retiro casi hostil era inaccesible a ninguna otra persona, tejían, en los hilos melancólicos de la lluvia, antiguos recuerdos.” (119). Luego, el carácter de presagio de esta tormenta comienza a explicitarse con mayor fuerza, sin saberse aún qué es lo que se insinúa con su presencia: “bruscas rachas rompían contra los muros, al pasar, como extraviados pájaros, chorreantes alas de bruma; y en la vibración del largo viento que los flechaba por detrás, oíase desolarse, presagiando las amenazas de la obscuridad, sus silbidos lúgubres.” (121-122).

Finalmente, la tormenta y su presagiado, don Juan, se manifiestan simultáneamente:

y en ese momento, tras una leve palpitación del cortinaje, entró don Juan. Avanzó, urbano como siempre, reprimiendo hasta la impresión del enorme suceso, con esa seguridad que ahuyenta al miedo por no haberlo sentido nunca. Lejos, en una distancia de borrasca y de ausencia, abismada como la eternidad, desgarraba el huracán un remoto alarido de horda. (124).

La tormenta, de manera similar a los casos citados en este apartado, resulta una insinuación de la desgraciada reaparición del funesto amante de Amalia.

### ***B.1.3. Objetos fatales***

De la misma manera que ocurre con la naturaleza, es común que en *Cuentos fatales* algún personaje conocedor de los misterios atribuya caracteres fatales a algún objeto al describirlo. Para justificar dicha atribución, los personajes recurren a algunos códigos teosofistas que hemos mencionado en el capítulo anterior, como la astrología y el poder profético de los nombres. De esta forma, objetos que en un primer momento podrían parecer ordinarios se presentan fatalizados, es decir, reconfigurados como objetos agentes de la fatalidad. En estas ocasiones, recibimos por boca de diversos iniciados descripciones de objetos que, a la vez, contienen interpretaciones de sus rasgos como fatales.

En el devenir del contario podemos hallar marcadas fatalizaciones de tres objetos “sintéticos o mágicos” (Jitrik, [1997] 2009: 44)<sup>101</sup>: el perfume del vaso de alabastro presente en el primer relato, el espejo hallado en la tumba de la reina Hatsú en el segundo de ellos y el puñal del *fedavi* del relato “El puñal”. En el caso del perfume, el joven designado por Mustafá para cuidar a Mr. Neale en su descenso a la tumba faraónica le advierte a este último, por ejemplo, que lo olido por lord Carnarvon en la tumba de Tutankamón proveniente del vaso de alabastro no es un perfume común y corriente, sino «el perfume de la muerte»: “asíó mi brazo con brusquedad, al paso que murmuraba en árabe, para que sólo yo pudiera oír y entender: —«Atórat-el-móut!» El perfume de la muerte!” (Lugones, 1924: 23). Detrás de ese nombre secreto, que solo Mr. Neale puede entender de entre todos los exploradores, se oculta la antigua significación de dicho perfume, que ya había sido explicada por Mustafá: “los antiguos pusieron «espíritus materiales» para guardar la entrada. Son los vengadores siempre despiertos.” (17). Gracias a estos conocimientos, Mustafá también puede interpretar que el estornudo que le oye a lord Carnarvon al salir de la tumba es el «estornudo del chacal», que presagia la muerte: “—Le he oído el estornudo malo; el estornudo del chacal” (24). El perfume del vaso de alabastro aparece, entonces, transfigurado en una corporeización de la muerte, como ya hemos señalado.

También es fatalizado el espejo de la tumba de Hatshepsut: al retratarlo el narrador secundario, Mansur bey, deja constancia de que este estaba vinculado con “la luna o las estrellas, astros del amor fatal.” (50).<sup>102</sup> Luego, en el apartado VIII, ese mismo personaje revela que ha comprado el espejo y se lo enseña a Lugones, mientras realiza este último una completa descripción de él:

Ébano, plata y oro! Si los dos pobres suicidas hubieran entendido algo de magia, no lo tocan jamás. Pues la combinación de materiales apropiados, al ser esencial para los talismanes, revela también su objeto. Mas los antiguos sabían que quien viola una tumba puesta bajo ciertos signos, es porque ignora los secretos. Así,

---

<sup>101</sup> Noé Jitrik también denomina “objetos semióticos” ([1997] 2009: 44) a este tipo de elementos, dado que “organizan la narración.” (44). Entendemos que esta función estructurante puede ser desempeñada tanto por objetos como por personas, como es el caso de Sha-it, Don Juan y Águeda en sus respectivos relatos.

<sup>102</sup> La vinculación entre dicho espejo y la luna se ve reforzada por un juego de palabras, dado que ‘luna’ es también el nombre que suele otorgarse al cristal de los espejos: “—el espejo, puesto de faz sobre el taburete de la entrada [de la tumba], conservaba, gracias a esa disposición, el pulimento de su luna.” (Lugones, 1924: 50).

hallábase también a la vista, en el mango, el nombre del espejo fatal: triple jeroglífico, que para vuestros arqueólogos significaría puramente «ahh-or-za»: el dormido, lo cual era ya inquietante; pero que, leído con una clave superior, indicaría algo cuya importancia deducirá Vd. por el valor individual de cada signo: el antebrazo, símbolo de la fuerza ejecutiva; el ojo palpebrado, símbolo del ensueño; y el cuerpo fecundo de la mujer, o sea su tronco y senos. (53-54).

Como puede verse, al igual que el perfume de la muerte, el espejo posee un nombre fatal que anticipa sus poderes nefastos. A su vez, se encuentra plagado de indicios que lo señalan como un objeto peligroso, como la inscripción con su nombre fatídico, pero, con gran ironía trágica, algunos de estos elementos de advertencia, tales como el oro o la plata, son los que acaban por atraer a los visitantes no iniciados a mirarse en él y a la desgracia consecuente. En consonancia con lo observado, Barcia (1988) señala que tanto el perfume del primer relato como el espejo del segundo, “en su apariencia simples elementos de coquetería femenina, de cosmética frívola, son la sede de la milenaria venganza, el instrumento fatal revestido de aparente futilidad intrascendente.” (50). Ambos objetos, pues, inocentes en apariencia, son fatalizados por las descripciones que hemos indicado.

También el puñal del *fedavi* se encuentra rodeado de signos de mortalidad. Sumado a su obvia vinculación con lo letal por ser un arma, este objeto está signado por elementos macabros en su mango. Entre estas señales de muerte podemos contar una lápida, un “cuadrado con punto central, símbolo de la sentencia, y una antorcha caída” (Lugones, 1924: 83); y un esqueleto burlón. En armonía con todos estos símbolos, el puñal recibe el nombre de “Nakkash-al-Móut, cincelador de la muerte” (82), nombre que recuerda los del perfume y del espejo y que cumple una función similar a la de ellos como anticipador del *fatum*. Como observa Paula Speck (1976:422), este objeto acaba siendo utilizado por el *fedavi* para anunciar su muerte a Lugones. Aquel había prometido a Lugones, pues: “si muero peleando allá en la frontera afgana, recibirá usted por recuerdo y por gratitud el puñal que ha visto, y quizá un mandato” (Lugones, 1924: 93), por lo que su aparición fantasmal detrás del piano de Lugones en el final del relato funciona, según lo pactado entre el *fedavi* y Lugones, como un literal indicio de la muerte de su antiguo poseedor, lo cual vincula una vez más dicho puñal con la desgracia.

#### ***B.1.4. Amantes fatales: la atracción como tentación irresistible al abismo***

En *Cuentos fatales* no solo tiene lugar un proceso de fatalización de diversos objetos; también numerosos personajes reciben atributos que los vinculan con la fatalidad, al mostrarlos ya como agentes de ella, ya como pacientes de su acción destructiva. Esta atribución tiene lugar en segmentos del texto que suelen recibir el nombre de «retratos», es decir, momentos de “descripción del exterior de un personaje.” (Bal, [1985] 1990: 92).

Para dar cuenta de esta fatalización de diversos personajes, es necesario desarrollar antes, brevemente, la particular visión lugoniana acerca de las relaciones amorosas, ya que la fatalización de los personajes que analizaremos estará dada por el poder de atracción que poseen algunos de ellos. Como bien ha señalado Gaspar Del Corro, y como hemos anticipado en capítulos precedentes de nuestra tesis, en la cosmovisión lugoniana las relaciones amorosas suelen ser de carácter trágico, al tener lugar una marcada “connotación erótica de la muerte” (1971: 46) y al ser “la muerte, en la valoración final de Lugones, (...) la perfección del amor.” (46). Tiene lugar, pues, en gran cantidad de escritos lugonianos la famosa “ecuación Eros-Tánatos” (Bornay, 1995: 232), que ha sido señalada en numerosas ocasiones como rasgo característico del romanticismo negro y del arte simbolista y decadentista de la segunda mitad del siglo XIX. Amor y muerte, o bien, amor y desgracia, aparecen íntimamente ligados en la obra lugoniana.<sup>103</sup>

Los *Cuentos fatales* no escapan a dicha ecuación: como señala Ugarelli Risi, “en todos los relatos el díptico amor-muerte es un elemento crucial” (2018: 40), y en todos ellos el destino fatal de los personajes es, antes que la muerte, el enamoramiento de consecuencias trágicas.<sup>104</sup> Como bien ha mostrado María Pía López, en este contario el amor es presentado como amor condenado: “si en “Los ojos de la reina” o en “El puñal” el amor lleva a la muerte; en “Don Juan” llevará a la orgullosa soledad; y en “Águeda” al

---

<sup>103</sup> Como ha señalado Bernardo Canal-Feijóo, es común en la obra lugoniana la representación del “mal amor”, cuya consumación “desencadena fatalmente todos los desastres.” (1976: 50). Este mal amor, que incluye casos de amor no correspondido y de amor prohibido por diversas leyes, tiene para Canal-Feijóo un rasgo sobresaliente: una imposibilidad, una inaccesibilidad que inmortaliza el amor.

<sup>104</sup> Como señala Ugarelli Risi, incluso en “El vaso de alabastro”, en cuya narración central no se hace referencia a relaciones amorosas, aparecen vinculados amor y muerte, ya que en su final, que da inicio a “Los ojos de la reina”, aparece Sha-it y se hace referencia a los hombres que se han suicidado por ella.

final trágico.” (2004: 82). Los protagonistas de los *Cuentos fatales*, pues, suelen ser amantes frustrados, que entienden el amor como un mal hado y una condena.

Dado que “Lugones tiene del amor de la mujer una idea invariablemente vinculada a la cercanía de la muerte o a lo inevitable de ella” (Tomás Alva Negri, citado en Ugarelli Risi, 2018: 81), los personajes femeninos lugonianos suelen ser los más vinculados con el destino y la muerte, en un proceso que Gaspar Del Corro ha llamado “fatalización de la mujer.” (1971: 52).<sup>105</sup> La propuesta de este autor, consonante con lo señalado por Alva Negri en la cita anterior, es que en muchas obras lugonianas la mujer es mostrada como “encarnación viva del amor”, cuyo “destino y (...) figura poética fluctúan también en las fronteras de la muerte.” (47). En consecuencia, propone Del Corro que puede hallarse “un *hado (fatum)* persistente alrededor de la imagen lugoniana de la mujer.” (52). Según la perspectiva de Del Corro, pues, en la obra lugoniana la mujer acaba por ser transformada en una hierofanía, en tanto encarna al *fatum*, poder superior a todo lo humano, y presagia la desgracia.

Como observa Del Corro, esta particular manera lugoniana de representar a algunas mujeres debe ser puesta en relación con la *femme fatale*, arquetipo caro a la literatura de la segunda mitad del siglo XIX y de la época de entresiglos,<sup>106</sup> especialmente en lo que concierne al movimiento simbolista (Bornay, 1995) y al modernismo hispanoamericano (Litvak, 1979). En líneas generales, este arquetipo consiste en la construcción de una imagen de mujer “peligrosamente atractiva” (Bornay, 1995: 114), que posee “más de ídolo que de ser humano real.” (116). Su aspecto físico suele ser de “belleza turbia, contaminada, perversa”, y en él “han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones.” (114-115). En sus aspectos psicológicos, dicha mujer “destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal.” (115).

---

<sup>105</sup> Como ya hemos adelantado, es Del Corro (1971) quien ha acuñado el término “fatalización”, del cual hacemos uso.

<sup>106</sup> Como explica Érica Bornay, “la denominación *femme fatale*, con la que actualmente se designa a un tipo específico de mujer, fue, como ocurre usualmente, un término surgido *a posteriori* de la concepción del mismo en la segunda mitad del siglo XIX.” (1995: 113)

Sin embargo, en el caso de las mujeres fatales presentadas en los *C.F.*, hallamos que lo que se resalta de ellas no es una sexualidad exacerbada, ni rasgos perversos ni cierta voluptuosidad: la fatalización de las mujeres de dicho contario consiste, más bien, en una idealización, según la cual “las mujeres devienen ángeles, diosas o reencarnaciones” (López, 2004: 79), más que personas reales. Como ha señalado Litvak, esta idealización era cara al modernismo hispanoamericano, que buscaba “no la representación de una mujer real, sino la de la esencia de lo femenino.” (1979: 145). De este modo, las mujeres fatales presentes en *Cuentos fatales* se alejan, en cierta medida, de la *femme fatale* decimonónica; si bien la idealización lugoniana de la mujer “puede interpretarse en algunos casos como una perduración retórica, de filiación romántica o de otras fuentes” (Del Corro, 2005: 143), esta se sustenta grandemente en una teoría específica de dicho autor, que vincula a la mujer con lo angélico.<sup>107</sup> Esta concepción específicamente lugoniana de la mujer, la cual, “se construye sobre la sublimación del cuerpo en un destino angélico” (López, 2004: 82), asocia lo femenino a finales trágicos, dado que “cuando el ángel se presenta «bajo la forma de la mujer terrestre (...) necesariamente encarna la desventura».” (82). En la concepción lugoniana, además, el poder fatal de atracción y de dominio irresistibles de dichas mujeres angélicas está dado por voluntad del destino, el cual las elige como víctimas de sus designios inapelables.

### **Las mujeres fatales en *Cuentos fatales* y el poder de sus ojos**

En *Cuentos fatales* —y quizás en toda la obra lugoniana— el mejor exponente de una fatalización de la mujer es la reinterpretación de la historia de Sha-it llevada a cabo por Mansur bey en “Los ojos de la reina”. Como han señalado algunos críticos, este relato “trae de vuelta a la mujer fatal” (Ugarelli Risi, 2018: 41) —tópico en retirada a medida que se adentra el siglo XX debido a su desgaste progresivo—, dándole “un extenso fundamento a lo que, la mayoría de las veces no es sino un lugar común expresivo: una mirada fatal, o la mujer fatal.” (Barcia, 1988: 49).

---

<sup>107</sup> Como han indicado Del Corro (1971; 2005) y López (2004), la doctrina angélica lugoniana se encuentra desarrollada ampliamente en *El ángel de la sombra* (1926), pero es anticipada por relatos como “Los ojos de la reina” y “El puñal”.



En dicho relato, el personaje de Mansur bey se presenta ante Lugones durante el funeral de Mr. Neale con la intención de disuadirlo de denunciar la posible influencia de Sha-it, la misteriosa egipcia aparecida en el final de “El vaso de alabastro”, en el enigmático suicidio de aquel. Pero, sorprendentemente, la argumentación de Mansur bey para demostrar la inocencia de aquella no consistirá en negar la influencia de Sha-it en dicho suicidio, sino en afirmarla, pero arguyendo que no fue dicha influencia un acto realizado libremente por Sha-it, sino una fatalidad con la cual ha estado maldita desde su nacimiento: el tener ojos mortales. Su argumentación buscará probar, entonces, que “la fatalidad de la serpiente, o sea el poder de perdición por los ojos, debía pesar, pues, sobre Sha-it” (Lugones, 1924: 45) debido a algún designio misterioso. Por lo tanto, para probar la inocencia de Sha-it, Mansur bey deberá fatalizarla.

El principal argumento del proceso de fatalización llevado a cabo por Mansur bey se apoya en el horóscopo de Sha-it. Este, al ser calculado por Mansur bey en el momento del nacimiento de aquella, “reveló un destino maravilloso” (42): según lo que muestra el cielo a Mansur bey, Sha-it es la reencarnación de “la reina Hatshepsut, muerta hace alrededor de tres mil quinientos años.” (42). A su vez, fue ese mismo horóscopo el que otorgó a dicha mujer el nombre de Sha-it-Athor, “compuesto con el de la diosa del destino: Sha-it, y con el de la Afrodita egipcia Athor, deidad del agua, como la griega, y patrona de la belleza por los ojos: o como se dice en lengua ritual, Señora de la Mirada.”(44). La carga de ese nombre da cuenta de la vinculación de dicha mujer con el amor desgraciado, ya que, según el teosofismo, como ya hemos expuesto, los nombres son altamente poderosos y relacionan al objeto que designan con ciertas influencias ocultas. En el caso de Sha-it-Athor, pues, sus nombres acaban por destinarla a la fatalidad, al vincularla fuertemente con el amor y la belleza de la mirada, pero también con el destino e incluso con la muerte: Athor, como explica Mansur bey no solo era la Afrodita egipcia, sino también, en algunas ocasiones, la “diosa de la muerte.” (49). De este modo, los nombres de Sha-it, al igual que los del perfume, el espejo y el puñal a los que hemos hecho referencia en apartados anteriores, funcionan a un tiempo como indicios de su carácter fatal y como causas de él.

Para Mansur bey, además, el horóscopo de Sha-it no solo la vincula con dichos nombres secretos, sino que también da cuenta de que ella es un eslabón más dentro de una larga serie de reencarnaciones de mujeres con poderes fatales —de la que forman parte Cleopatra,<sup>108</sup> la reina Hatsú y, en última instancia, la serpiente del Génesis. Toda la información que presenta dicho personaje apunta a demostrar, pues, que los ojos de Sha-it constituyen una “mirada fatal —la mirada de belleza y de muerte—” (51), por su capacidad de tentar a la realización de un amor que inevitablemente lleva a la perdición de quien lo experimente.

En el apartado IX del cuento, luego de todas las postulaciones de Mansur bey, tiene lugar una descripción directa de Sha-it por boca del narrador básico, Leopoldo Lugones. Este extenso retrato se presenta como una confirmación de todo lo que había anunciado Mansur bey acerca de la belleza extraordinaria de Sha-it: “tenía realmente ante mí una egipcia faraónica. **Y su presencia bastaba, al punto, para imponer, con una evidencia de esplendor, el dominio de la reina.**” (56; el destacado es nuestro). En este impresionante retrato se destaca la descripción que se realiza de los ojos de Sha-it, con la cual Lugones personaje avala todas las afirmaciones de Mansur bey acerca de dichos ojos, al dar cuenta de su misterioso poder irresistible:

y, contrastando, en el fino cobre del rostro, con aquella melena de ardiente lobreguez, que devoraba las finas cejas nerviosas, sus **ojos azules, hondísimos, inmensos, que un poeta árabe habría cantado, al morir por ellos de amor, «implacables como el destino y largos como el tormento»**, dilataban, con la pureza inconquistable de la luz, la antigua serenidad del mar violeta. (58-59; el destacado es nuestro).

Además de esta elocuente comparación con la inexorabilidad del destino, el narrador señala que la belleza de esos ojos se encuentra ligada a la muerte, al sostener que “iluminados por una vida excelsa, que ya era divinidad, superiores al bien y al mal en la perfección de la belleza, **lo que más atraía, sin embargo, en ellos, dimanaba de su potestad indudable sobre la muerte.**” (59; el destacado es nuestro). En esta afirmación

---

<sup>108</sup> Como señala Litvak, “el fin de siglo se sometió a la fascinación de grandes cortesanas, crueles reinas o famosas pecadoras” (1979: 145). En este contexto, Cleopatra fue una de las *femmes fatales* más tratadas por la literatura decimonónica y una de las predilectas de los autores modernistas.

del Lugones personaje, pues, queda explicitado el atributo principal de los ojos de Sha-it: tienen el poder de atraer de manera irremediable hacia una muerte segura.

El poder fatal atribuido a los ojos de Sha-it en “Los ojos de la reina” es otorgado también a otros personajes de *Cuentos fatales*, como Nur en “El puñal” y Águeda en el relato que lleva su nombre. En este contario, en efecto, los ojos consisten en un indicio fundamental para insinuar la potencia fatal de ciertas mujeres. Como ha propuesto Santiago Lamas Crego, estos han tenido históricamente una importancia clave a la hora de retratar a algunas mujeres fatales, ya que el principal efecto terrible de dichas *femmes* consiste en la fascinación irresistible que genera el verlas y, sobre todo, el verlas a los ojos:

[la mujer fatal,] pura imagen, bella y fascinante, objeto toda ella eso sí, inmoviliza a sus presas pues "fascinar" -lo dice María Moliner- "es ejercer sobre alguien un dominio irresistible con la mirada, atraer a alguien irresistiblemente y retener su atención por su brillo su belleza u otra cualidad sobresaliente". El término clave es "irresistible". (1993: 63).<sup>109</sup>

Esta fascinación fatal destacada por Lamas Crego ha sido resumida de manera elocuente por Ramón Valle Inclán en una recordada cita de *La cara de Dios*, en la cual se afirma que la mujer fatal es aquella que se “ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían.” (citado en Litvak, 1979: 149). Como puede verse en Sha-it y como podrá observarse en el resto de las mujeres que analizaremos a continuación, el desgraciado poder inevitable de las mujeres de los *Cuentos fatales* es, como propone Valle Inclán, el de ser imposibles de olvidar, obsesionantes hasta la locura.

En el caso de “El puñal” es el *fedavi* quien se encarga de fatalizar a una mujer y también el vínculo que lo liga a ella. Él hace llegar la información acerca de los poderes fatales de los ojos de su amada, Nur, en su relato acerca del día en que su destino se quebró hacia la desgracia. En dicha narración, aquel personaje da cuenta de que los ojos

---

<sup>109</sup> Según Lamas Crego, este poder fatal de los ojos tiene a su máximo exponente en la figura de Medusa, ya que “delante de Medusa nos "quedamos de piedra" (...). Frente al Basilisco que mata al mirar, Medusa mata al ser mirada. Medusa no hace huir: inmoviliza, paraliza, petrifica, retiene y es esta inmovilidad la que define lo esencial de las Femmes Fatales. Medusa es una imagen que paraliza.” (1993: 61)

de Nur poseen cualidades sobrenaturales: “una luz celestial, esa claridad interior que es tan raro ver salir a la mirada, llenó su grande ojo azul entre las pestañas sombrías. La gente común ve con la luz que le entra por los ojos. Pero la condición de iluminar sólo la posee la pupila del ángel.” (Lugones, 1924: 87). Al igual que Sha-it, quien tenía el poder de “apagar” sus ojos “como las serpientes” (60), Nur posee unos misteriosos ojos azules vinculados con cualidades fatales. Además del poder que portan sus ojos, el nombre de Nur, como el de Sha-it, también presagia desgracias y está ligado a los designios de los astros: “su nombre, sacado por el horóscopo, era Nur: Claridad; pero ella ignoraba el decreto de los astros. Sus padres, conforme súpelo después, habíanlo callado para no afligirla o envanecerla, pues **le predecía la tragedia y la gloria.**” (90; el destacado es nuestro).

De manera coherente con estos atributos de Nur, presagios de la fatalidad que la rodea, el encuentro entre el *fedavi* y ella está plagado de insinuaciones de la desgracia, y de indicios presentes en la naturaleza de los que ya hemos dado cuenta (el palidecer del cielo, el vuelo de un pájaro oscuro, entre otros). Además de estos indicios, según el *fedavi* los destinos de ambos amantes se hallan vinculados: “las líneas fundamentales de su mano son iguales a las de la mía, lo cual indica en nuestro destino el imperio de la misma estrella.” (90). La fatalización que rodea el vínculo entre ellos es tal, que se muestra inexorable la relación trágica entre ambos. De este modo, si bien el *fedavi* relata que se expatrió para huir de Nur y no cumplir con el destino trágico, sostiene que lo hizo “sabiendo, no obstante, que la fatalidad, ya desencadenada, volvería a ponerla en mi camino.” (90).

Una atracción irresistible y desgraciada por una mujer similar a la sufrida por Mr. Neale en “Los ojos de la reina” y por el *fedavi* en “El puñal” se da entre Nazario Lucero y Águeda. Ella, aunque con menor detenimiento que en el caso de las otras dos mujeres, también es retratada con rasgos que la ligan a la fatalidad: “su encanto adquiriría un predominio de excelsa flor, manifestando en su propia delicadeza aquella trágica vocación de las almas nobles, que parece erigir en su alabarda sangrienta la belleza casi cruel del lirio heráldico.” (135-136). Su enamorado, Lucero, expresa con un canto que

hemos citado anteriormente la atracción irresistible que siente por ella, similar a la que han sentido Mr. Neale y el *fedavi* por sus respectivas amadas.<sup>110</sup>

Más adelante, Lucero explica a Águeda, con mayor profundidad, sus terribles sentimientos por ella:

—La he traído acá porque sin Vd. no podía vivir. (...) **No creo que este amor sea mi dicha, sino mi maldición de condenado.** (...) Lo que he hecho lo volvería a hacer para no matarme. Porque mientras Vd. viva, no quiero morir. Tampoco abrigo ninguna esperanza. **Este amor es mi castigo... desde que allá la vi...** (...). Desde que la vi allá, tendido en la sombra, resuelto a mi empresa de salteador, **comprendí que estaba perdido. Y dondequiera que mirase, sus ojos me salían hasta de las piedras.** (143; el destacado es nuestro).

En su largo discurso queda explicitada la perdición a causa de los ojos de Águeda, los cuales, según Lucero, lo han cautivado de tal manera, que le es irresistible recurrir a cualquier medio para volver a verla, por más que esto implique secuestrarla y, en un futuro, la muerte de él. Nuevamente, entonces, al igual que ocurre en “Los ojos de la reina” y “El puñal”, el ver a la mujer fatal supone una fractura en la existencia, que implica el ingreso en el *fatum* y en sus designios desgraciados. Al mirar a las mujeres de los *C.F* a los ojos se ingresa, pues, al circuito fatal del mal amor, ese amor que, como dice Lucero “pierde al hombre” (143) de manera irremediable.

### **Los hombres fatales**

A pesar de aquella última afirmación de Lucero y de encontrarse en *Cuentos fatales* los tres ejemplos de mujeres fatales que hemos citado —Sha-it, Nur y Águeda—, debe señalarse que en este contario la fatalización rodea no solo a personajes femeninos, sino también a dos personajes masculinos: Don Juan y Nazario Lucero, los cuales son presentados, al igual que las nombradas mujeres, como fatalmente atractivos.

Los retratos de Don Juan que se nos presentan en “El secreto de Don Juan”, por ejemplo, están tan plagados de indicios fatales como los de las mujeres que ya hemos señalado. Se indica con insistencia, por ejemplo, la capacidad de dominio de dicho hombre y la atracción poderosa que es capaz de ejercer:

---

<sup>110</sup> “Antes que dejar de verte / Después que te vi, alma mía, / Gustoso preferiría / Las tinieblas de la muerte.” (136).

**la elegancia de aquel hombre dominaba sin ofender, aun cuando era tiránica como la del león.** Atraía él, más bien, con cierta inquietud de riesgo. Pero tenía la evasión de ojos del tigre: es decir, que sin esconderlos en realidad, no dejaba ver la mirada. **Bastaba, sin embargo, el tangente desliz con que la eludía, para sentir pasar materialmente por las carnes su magnetismo terrible.** En ese rasgo, levísimo por lo demás, (...) sentíase al hombre de presa, ya fuera ésta de sangre, de amor o de oro. Todo en él era posesivo desde el entrecejo al pie; y una vez, una sola, que consintió mirarme, advertí que **sus ojos, pardos en apariencia, dorábanse, realmente, al darles la luz, con un reflejo de topacio que el contraste de las pupilas tenebrosas embellecía hasta la fatalidad, como perforando en negro el fondo de su alma.** (108; el destacado es nuestro).

Como puede verse, este personaje tiene ojos atractivos y fatales como Sha-it y Nur. En otras ocasiones, en consecuencia, es caracterizado, como un “amante eterno y fatal” (114), y se relata que sus ojos ejercen un poder terrible sobre Amalia, quien se encuentra en ocasiones “literalmente prendida por los ojos a las pupilas de fascinadora profundidad [de Don Juan].” (117).

La larga descripción de Don Juan antes transcrita se ajusta, además, a las palabras de Érica Bornay que hemos citado algunas páginas atrás, en las que se hacía referencia a que la psicología de la mujer fatal suele manifestar una marcada voluntad de dominio, gran frialdad y una sexualidad “en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal” (1995:115). A diferencia de las tres mujeres angélicas que hemos mencionado anteriormente, pues, Don Juan sí es presentado como un ser que domina, tiránico, peligroso y posesivo, y se asemeja al reino de lo felino, al atribuírsele la elegancia tiránica del león y los ojos enigmáticos del tigre. Dicho dominio ejercido por Don Juan, “sombrió encanto” (Lugones, 1924:110), es tal, que excede el mundo femenino: como relata Julián Eguía, quien narra la historia de Don Juan a Lugones, él también se sentía intrigado por aquel hombre: “—yo, atraído como todos, había procurado acercarme a él.” (109). El Don Juan lugoniano posee, como puede apreciarse, “un magnetismo fatal y bello capaz de imantar a todas las criaturas.” (Toro Ballesteros, 2010: 3).<sup>111</sup>

Del mismo modo que Don Juan, en “Águeda” el bandido Nazario Lucero es revestido con variados indicios de que es un amante fatal y cazador, gavián y felino: este

---

<sup>111</sup> Para Noé Jitrik, en efecto, la atracción ocupa un lugar primordial en “El secreto de Don Juan”, en el cual se lleva a cabo “un intento de ir más allá del saber común mítico para hurgar en la índole misma del amor para comprender el secreto de la atracción.” ([1997] 2009: 41).

hombre tiene, por ejemplo, una “grandeza fatídica” (Lugones, 1924: 108) que se trasluce en su impactante retrato:

bajo las profundas cejas que hispía por medio permanente contracción, imprimiendo a su fisonomía la torva fiereza de un ceño de gavilán, sus ojos verdes clavaban con lóbrega intensidad un rayo de acero. En aquel engarce felino, las pupilas de negra luz parecían retroceder tras la emboscadura de la barba que caía en punta sobre el pujante pecho, acentuando una impresión casi fatal de audacia y dominio. (133-134).

Como puede verse, nuevamente el personaje masculino está marcado por una fuerte voluntad de dominio y es asociado, a diferencia de los personajes femeninos, con el mundo animal, especialmente con lo felino y con la ferocidad, rasgos que lo presentan como un fino depredador, cuya “elegancia retenía, sin abandonarse jamás, un evasivo apronte de salto.” (134). Además de estas cualidades, como ocurría en los casos de las mujeres antes mencionadas y de Don Juan, también los ojos de Lucero aparecen destacados por su color y por la intensidad de su mirada.

Como ha quedado expuesto, pues, los retratos de los personajes de Sha-it, Nur, Águeda, Don Juan y Nazario Lucero contienen una gran cantidad de insinuaciones que apuntan a fatalizarlos, es decir, a mostrarlos como agentes de la desgracia, por la irresistible atracción que generan y por la inevitabilidad de la desgracia a la que lleva el acercarse a ellos. En el caso de los personajes femeninos, no presentan perversidad ni malicia, sino que, como hemos dicho, son seres angélicos, que poseen, a la manera de una maldición, el poder de la atracción en sus ojos. En el caso de los personajes masculinos Don Juan y Nazario Lucero, la fatalización los muestra con rasgos violentos y de dominio, que los animalizan y los acercan al mundo de lo felino.

#### ***B.1.5. Reiteración de lexemas***

Además de las diversas reacciones de personajes que presagian, para el lector atento, el *fatum*; de las pistas que pueden hallarse ocultas en las descripciones de la naturaleza; y de las descripciones y retratos fatalizadas de objetos y personajes, en *Cuentos fatales* hay buena cantidad de repeticiones de lexemas —perceptibles solo para el lector, no para los personajes— a lo largo de todo el contario. Ellas, por su insistencia y por el significado de las palabras reiteradas, acaban por insinuar la desgracia de manera constante. Se trata

del término ‘fatal’, de sus derivados como ‘fatalidad’, ‘hado’, ‘fatídico’ y de palabras vinculadas con ellos, como ‘destino’, cuyas definiciones y acepciones de principios de siglo hemos presentado en el capítulo segundo de nuestra tesis.

Aquellos lexemas se repiten, pues, una muy elevada cantidad de veces a lo largo de todos los *Cuentos fatales*,<sup>112</sup> a menudo incluso con muy poca distancia entre sí, como puede verse en este pasaje de “Los ojos de la reina”:

**La fatalidad de la serpiente**, o sea el poder de perdición por los ojos, debía pesar, pues, sobre Sha-it, y así es para su desgracia. Casada muy joven, a los catorce años, como se estila en Oriente, uno después era viuda por suicidio de su esposo: tragedia que ella provocó sin saberlo, **bajo la acción de la fatalidad**, sólo porque a ruego de aquél, y cediendo al abandono del amor, había consentido mirarlo en el instante del beso supremo. Nunca, por lo demás, lo ha sabido; ya que al producirse **aquella desgracia, iniciadora de una serie fatal**, la logia menfita, de acuerdo con sus padres, me encargó su custodia. (Lugones, 1924: 45-46).

No puede olvidarse en este punto que la repetición de lexemas a la que hacemos referencia comienza desde el título mismo de los *Cuentos fatales*, el cual, como hemos destacado en el capítulo primero, señala a la fatalidad como principio de aglutinación de los cinco relatos.

Debe mencionarse que ya en 1970 Nicolás Cócero había subrayado las repeticiones de palabras de las que hacemos mención. Para este investigador, curiosamente, dicha reiteración no implica una falla estilística, sino que es un rasgo positivo y distintivo de los *Cuentos fatales*: “la insistencia con que la palabra *fatalismo* recorre el cuerpo del libro, sus narraciones, los elementos persistentes (puñales, espejos) o la vaga historia del perfume de sicomoro, destacan estas historias —así las llama Lugones— en el ámbito de la ficción literaria.” (2).

También Mariangela Ugarelli Risi —de modo más preciso que Cócero, dado que, en rigor, el término ‘fatalismo’ no aparece en los *C.F.*— ha dado cuenta de dicha reiteración de palabras en los cinco *Cuentos fatales*, ya que ha observado que “la palabra “fatal” o “fatalidad” figura en todos ellos, apareciendo más de una vez.” (2018: 30). Según su perspectiva, esta recurrencia genera un “efecto sonoro” en el lector y está orientada a

---

<sup>112</sup> Hemos presentado gran cantidad de ejemplos de usos de tales lexemas en el capítulo segundo de nuestra tesis.



señalar que “la fatalidad ronda la historia y los destinos de los personajes.” (62). Ugarelli Risi vincula, además, tales repeticiones con el hecho de que la vida del hombre es presentada en los *Cuentos fatales* como “condenada a la fatalidad de repetirse.” (30). Esta autora entiende, pues, que el “eterno retorno” nietzscheano es uno de los elementos característicos de los relatos de este libro, en el cual el *fatum* no depende de una muerte, sino de alguna repetición inevitable.

En lo relativo a la construcción discursiva de la fatalidad de la que procuramos dar cuenta en esta tesis, interpretamos que la insistente repetición de términos de la familia de *fatum* y de referencias al destino y a su inexorabilidad generan una “hipersaturación” (Ugarelli Risi, 2018) de dichos términos: a medida que pasan los relatos y se acumulan los usos de los términos fatales, las referencias a un *fatum* irrevocable se hacen cada vez más fuertes y la fatalidad acaba por ser omnipresente en el cuerpo del texto.<sup>113</sup>

## **B.2. Los anuncios: el futuro en boca de los iniciados**

Ya hemos dado cuenta copiosamente de las insinuaciones presentes en *Cuentos fatales*. Señalaremos a continuación la elevada cantidad de anuncios que puede hallarse en dicho contario. Para hacer mención de ellos, es necesario traer a colación que, como han observado acertadamente otros críticos, en los *Cuentos fatales* se repite una estructura en la cual “el narrador se halla inmerso en una anécdota de la que deriva una narración núcleo por parte de otro personaje.” (García Ramos, 2010: 66). De este modo “en todos los relatos el narrador extradiegético aparece subordinado en relación a la historia: siempre hay, dentro de su propia diégesis, la historia de una segunda voz intradieгética.” (Ugarelli Risi, 2018: 31). En todos los cuentos, pues, en una estructura que Barcia ha llamado “encuadre en la confidencia” (1988: 16), el narrador básico, personaje llamado “Leopoldo Lugones”<sup>114</sup>, delega su voz a otros personajes, que le refieren algún secreto:

---

<sup>113</sup> Respecto de estas reiteraciones de palabras hemos observado, además, que en el libro narrativo lugoniano siguiente a estos cuentos, *El ángel de la sombra*, son igual o más abundantes que en los *C.F.*

<sup>114</sup> En todos los *C.F.*, o, al menos, en los primeros cuatro de ellos, Lugones se ficcionaliza a sí mismo, y “a otros personajes reales: a Roberto Cunninghame Graham, a Abraham Galante, al Emir Arslan” (Barcia: 1988: 44). Para Barcia, este procedimiento “robustece la verosimilitud” (45) del libro. Además de dicha función, entendemos que esta “presencia del autor como personaje dentro de la fatalidad.” (Ugarelli Risi, 2018: 63) es una prueba más del poder inexorable del destino en los *C.F.*, ya que “si bien dentro de la lógica escritural sería Leopoldo Lugones autor el “dios” que determina el *fatum* de sus personajes, él, a modo de personaje, también aparece inserto en ellos. Ya que (...) el texto no aboga en ningún momento por un

en "El vaso de alabastro" el narrador cede la palabra a Mr. Richard Neale, testigo presencial de la excavación de la tumba de Tut-Anj-Amón, y a Mustafá, iniciado en el secreto de los rituales egipcios. En "Los ojos de la Reina" aparece el narrador al principio para comentar el trágico suicidio de Mr. Neale y adelantar su sospecha sobre la egipcia Sha-it. Sin embargo, más adelante será el egipcio Mansur bey, tutor de la mujer, quien refiera la complejísima historia de su secreto. En "El puñal" el narrador en segundo grado es un árabe perteneciente a la hermandad de la Santa Fidelidad quien irrumpe en la casa del narrador-autor para contarle su historia e implicarlo en ella. (...). Por último, en "El secreto de Don Juan", asume la narración en segundo grado Julián Eguía, amigo del autor, quien presume haber conocido personalmente a Don Juan. (De Mora, 2015: 36).

Por último, en el caso de "Águeda", como ha señalado Ugarelli Risi, si bien "solo aparece el relato directo de un narrador extradiegético no identificado", la estructura de voces delegadas y narraciones en segundo grado se mantiene, ya que su narrador "no es testigo directo de los hechos que narra, sino que toma el relato de tradiciones orales." (Ugarelli Risi, 2018: 34).

La mentada segunda voz presente en cada uno de los *Cuentos fatales* suele consistir en un personaje iniciado en los misterios y "conocedor de lo oculto" (36), ya foráneo y orientalizado, como Mr. Neale y su ayudante Mustafá, Mansur bey y el *fedavi* de "El puñal", ya anciano y viajero, como Julián Eguía en "El secreto de Don Juan". Estos narradores delegados

realizan en todos los casos una larga exposición, ya sea una explicación de la antigua religión egipcia (tanto Mr. Neale como Mansur Bey), los secretos de la Orden del Puñal ("El Puñal"), las circunstancias de la aparición de Don Juan de Aguilar y la historia de Amalia. (32).

En estos relatos el diálogo resulta, como puede deducirse de esta dinámica de interacción de voces, privilegiado.<sup>115</sup>

---

destino consecuencial que pueda ser moldeado por la voluntad humana, la inserción de sí mismo como personaje en el libro parece reforzar la idea de que incluso él mismo, como autor, está sometido al *fatum*, condenado a repetir ideas anteriores en sus escritos." (30). En los *C.F.*, ni siquiera el narrador puede escapar de los poderes trágicos del destino. Como veremos en este apartado, además, Lugones no solo se incluye como personaje dentro de un mundo gobernado por el *fatum*, sino que, en un muy interesante juego autoficcional, el personaje-narrador Lugones recibe oráculos de su muerte violenta por venir y, lejos de contradecirlos, los acepta y aporta mayores evidencias de ellos.

<sup>115</sup> Para críticos como Carmen de Mora, esta delegación de la voz disminuye la calidad estética de los *C.F.* La interpretación de esta autora es que los diálogos lugonianos son meros pretextos expositivos y que constituyen una obra ardua de leer, ya que Lugones se serviría de las voces de los personajes iniciados para expresar teorizaciones propias acerca de temas teosóficos. En consecuencia, De Mora propone que en dicho

Serán en gran medida dichos personajes iniciados los responsables de emitir anuncios —explicitaciones de los designios del *fatum*— en los cinco *Cuentos fatales* y fatalizar, de este modo, dichos relatos. Entendemos que la función fatalizadora de estos personajes consistirá principalmente en dos acciones:

- 1) Profesión de anuncios sobre el final de sus relatos al comenzar a narrar,
- 2) Profesión de advertencias acerca de los destinos de otros personajes y oráculos acerca del destino propio.

Podemos agregar, además, un tercer punto a esta lista, vinculado no con discursos de personajes, sino con el valor anticipador que tiene cada relato enmarcado y cada cuento en sí como presagio de lo que ocurrirá en otras historias.

### ***B.2.1. Anticipaciones tradicionales al momento de comenzar a narrar***

A menudo puede hallarse en las narraciones insertas en los *Cuentos fatales* anticipaciones denominadas “tradicionales” según la teorización de Mieke Bal ([1985] 1990). De acuerdo con esta autora, tales anticipaciones son las que tienen lugar cuando, al momento del comienzo de un relato, se hacen referencias explícitas a su desenlace. De este modo, con gran sentimiento de fatalismo, “el resto de la historia ofrece la explicación del desenlace que se presentó al principio.” (71).

Podemos hallar un ejemplo de este tipo de mecanismo en “El vaso de alabastro”. En él, cuando Mr. Neale está por comenzar a dar a Lugones su testimonio acerca de lo ocurrido en la apertura de la tumba de Tutankamón, recibimos de inmediato una anticipación de cuál será el desenlace de su relato:

—(...) Cuando algún tiempo después me escribió el secretario de lord Carnarvon, a título de F. A. S. E., para solicitarme ayuda en las exploraciones del hipogeo de Tut-Anj-Amón, que iban a empezar, creí hacerle, en la persona de Mustafá, la mejor recomendación de un buen práctico.

—De modo que usted asistió... empecé.

---

contario se da un “carácter ancilar de la historia como mera ilustración de doctrinas ocultistas” (2015: 34), dado que “Lugones no dudó en sacrificar la economía propia del cuento a propósitos extraliterarios, de ahí la utilización de sus conocimientos sobre teosofía y ocultismo como materia narrativa. Él mismo parece reconocerlo cuando pone en boca de uno de sus personajes la frase: «Tengo el hábito de los informes técnicos y fastidiosos.»” (35).

—Efectivamente. Debí a esa circunstancia la invitación de asistir a la apertura.

—**¿Entonces opina usted que el tan comentado fallecimiento del lord fué, como se dijo por fantasía, una consecuencia de ese acto?** (Lugones, 1924: 17-18; el destacado es nuestro).

Como puede verse, antes de que Mr. Neale refiera lo sucedido en la excavación de la tumba de Tutankamón liderada por lord Carnarvon, apenas ha sido introducido este último, ya se nos informa de su fallecimiento. Si tenemos en cuenta, además, el hecho de que “el relato inaugural de *Cuentos fatales*, en efecto, consiste en una ficcionalización de un suceso conocido mundialmente” (Nájera Ramírez, 2019: 373) durante los años veinte, como lo fueron las muertes que se vinculó con la apertura de aquella tumba—la más conocida de ellas la muerte de lord Carnarvon—, se ve reforzado, pues, que la historia de Mr. Neale posee un final ampliamente anunciado de antemano.<sup>116</sup>

De manera similar, en “Los ojos de la reina”, al disponerse Mansur bey a relatar a Lugones la última desgracia que han causado los ojos de Sha-it, anticipa el final de su relato antes de referirlo:

—Cuando la visita que, según Vd. mismo ha relatado, hizo Mr. Neale a esa tumba, en compañía de su ayudante Mustafá, éste habíale dicho: «Los antiguos pusieron espíritus materiales para guardar la entrada de las criptas. Son los vengadores siempre despiertos. Cada cual tiene su modo de ofender, pero todos matan. **En poco más de un año que duró la excavación de este sepulcro de la reina, hubo dos suicidios entre los exploradores.**» **Esto es lo que voy yo a narrarle.** Fueron dos jóvenes ingleses que habían cortejado un poco a Sha-it, como todos los de la alta sociedad del Cairo. (Lugones, 1924: 46-47).

De este modo, al igual que lo ocurrido con el relato de la excavación de la tumba que refiere Mr. Neale a Lugones, conocemos, nuevamente, el desenlace de la fábula —el suicidio de dos hombres— antes de que se dé.

Un mecanismo similar a los dos que hemos presentado puede hallarse en “El secreto de Don Juan”. En este cuento, antes de comenzar Eguía su narración acerca de la visita de Don Juan a Buenos Aires, adelanta que

—Todo hombre, especialmente si ha viajado mucho, tiene numerosas anécdotas que contar; mas, no hay en su vida sino una historia digna de conocerse: historia

---

<sup>116</sup> Hemos hecho mención del fenómeno de “la venganza de la momia” en la nota ubicada en la página 102 de este trabajo.

trágica, absurda, vergonzosa o sublime, y por lo tanto reservada casi siempre en el silencio con que, casi todos también, se la llevan a la tumba. (105-106).

Con esta aclaración el narrador secundario adelanta que lo que contará es una historia desgraciada. Además, de manera similar a lo ocurrido con la historia de lord Carnarvon, al tratarse el relato de Eguía acerca de Don Juan, personaje literario hartamente conocido, sabemos de antemano que estaremos ante un relato de seducción de alguna mujer con un final desgraciado para ella.

Como puede verse en los tres ejemplos que acabamos de presentar, las distintas narraciones insertas en “El vaso de alabastro”, “Los ojos de la reina” y “El secreto de Don Juan” anticipan sus finales al momento de comenzar a ser narradas, lo cual consiste, a nuestro entender, en una fatalización de la fábula de cada uno de ellos. En efecto, en ningún momento de los tres relatos se nos invita a creer ni que lord Carnarvon podría salvarse (lo cual sería, además, contrafáctico), ni que los jóvenes que vieron los ojos de Hatsú en el espejo podrían no suicidarse, ni que el amor entre Amalia y Don Juan podrá ser dichoso, dado que las resoluciones desgraciadas de las tres narraciones son anticipadas al comienzo del relato. Estos finales desgraciados son, en consecuencia, fatales, en tanto no se nos presta modo de pensar en un final diferente, porque este ya está escrito. Tiene lugar, entonces, la ilusión de inevitabilidad que postulamos buscan generar los *Cuentos fatales*.

### ***B.2.2. Advertencias y oráculos***

Personajes de los *Cuentos fatales* como Mustafá, Leopoldo Lugones, Mansur bey, el *fedavi* de “El puñal” y Nazario Lucero acostumbran hacer referencia a futuros irremediabiles. En estas ocasiones, el nivel de explicitación de los anuncios es mayor que en las anticipaciones tradicionales que acabamos de exponer: en los casos que trataremos a continuación, distintos personajes realizan o bien “declaración[es] ominosa[s] con respecto a su propio destino” (Ugarelli Risi, 2018: 45), o bien advertencias a otros personajes acerca de grandes peligros que los acechan. En cualquiera de los dos casos, ya no se tratará de una mera alusión anticipada al final de una narración que acaba de comenzar, sino de verdaderos oráculos o vaticinios, cimentados en códigos teosóficos como la astrología o el poder oculto de ciertos nombres. En este acceso al porvenir

mostrarán dichos personajes un profundo conocimiento de los ocultos designios del *fatum* y una gran capacidad de lectura de indicios presentes en el mundo, pero cifrados en la lengua del teosofismo.

En “El vaso de alabastro” el personaje de Mustafá se destaca por la cantidad de anuncios que hace a Mr. Neale acerca del *fatum*, con un marcado tono sentencioso y de advertencia. Dice a aquel, por ejemplo: “—Nunca seas el primero que penetre en las tumbas reales. No inquietes con la violación a los guardianes de la entrada. **Nadie escapa al enojo de los reyes.**” (Lugones, 1924:14; el destacado es nuestro). También le comenta: “—Pones en tus palabras tanta pasión, que te libras indefenso a todas las influencias. Por eso no quiero conducirte a las tumbas reales.” (17).

Finalmente, una vez que la exploración ha terminado, Mustafá anticipa de modo explícito la muerte de lord Carnarvon:

habíame impresionado mucho, al abandonar el pozo, una sentencia de Mustafá, que mientras me echaba sobre los hombros previsoramente, díjome por lo bajo, señalando al lord: —**He ahí el que morirá.** Que Allah nos proteja! —¿Cómo lo sabes? increpé con sorda irritación. —Le he oído el estornudo malo; el estornudo del chacal.<sup>117</sup> (24; el destacado es nuestro).

No está de más decir, pues, que todos los anuncios proferidos por Mustafá se cumplen al verse castigada con la muerte la violación de la tumba de Tutankamón por parte de los exploradores de lord Carnarvon.

En “El vaso de alabastro” también puede hallarse anunciado el suicidio de Mr. Neale del que tendremos noticia en “Los ojos de la reina”. Este vaticinio es apenas menos explícito que la muerte de lord Carnarvon y se encuentra en las últimas líneas del relato:

—Francis, permítame, quién es esa señora? — Esa señora? ...— **cuidado, Richard!**, intercaló bromeando—esa señora?... La verdad es que no sé gran cosa a su respecto. La conocí hace poco en el «dancing». Parece que es una egipcia bastante misteriosa, mejor dicho bastante equívoca... Una aventurera, quizá... No sé quién me dijo — **cuidado, Richard!** volvió a intercalar riendo cordialmente y arrellanándose en el sillón — **que van ya dos hombres que se suicidan por ella.** (27).

---

<sup>117</sup> Según Ugarelli Risi, “el chacal al que refiere la cita es Anubis, el dios egipcio del inframundo con cabeza de chacal.” (2018: 56)

Por otra parte, en “Águeda” puede hallarse la presencia de dos personajes conocedores del *fatum* y, por lo tanto, emisores de anuncios: la bruja Donata y Nazario Lucero. La primera, si bien habla en pocas ocasiones de manera directa, es mencionada por Lucero como una anticipadora del *fatum*: “Este amor es mi castigo... desde que allá la vi [a Águeda]...Y [dijo] con voz sorda, como hablándose desde una profundidad: — **¡Con razón me dijo mama Donata que no fuera!**” (143; el destacado es nuestro). Aquí, pues, lo que sostiene Lucero es que Donata le había advertido que no acudiera al baile de cumpleaños, dado que sabía de antemano que Lucero conocería allí a Águeda y que se perdería a causa de su obsesión por ella.

Al igual que Donata, también Lucero es un personaje que se muestra en constante conexión con los secretos designios del *fatum*. Este personaje anuncia a Águeda, por ejemplo, el destino fatal de ambos, según el cual ni ella podrá escapar de su secuestro ni él accederá a dejarla ir:

aunque Vd. no lo va a creer ahora, nunca la tocaré. Nunca intentaré ganarme su afecto... Pero tampoco la entregaré jamás. Aborrézcame, que es bien justo. Yo soy su desgracia. Pero Vd. es mi dolor. Queriéndola como nadie la va a querer, ninguno hay ante Vd. más vil ni más culpable. Y **éste es mi amargo destino. Comprendo que así destruyo su vida, tan digna de ser hermosa. Es que yo nací para el mal. No, no, nunca la entregaré. Vd. me pertenece como si fuera yo la muerte.** (144).

Al decir estas palabras, pues, el narrador refiere que a Lucero “su negro traje, su abismada palidez, imprimíanle una grandeza fatídica,” (144), lo que refuerza, si tenemos en cuenta la etimología del término ‘fatídico’ como aquello que indica el *fatum* que hemos expuesto en el capítulo anterior, la cualidad de Lucero de comunicador del destino.

Como puede verse, Lucero no se hace responsable de sus crímenes, sino que señala a su destino como aquella fuerza que lo condicionó a hacer el mal. Este esquema se repite en gran cantidad de ocasiones como, por ejemplo, al decirle Lucero a Águeda: “Yo no soy lo que Vd. cree: un gaucho vil. Mi familia es de linaje. Pero el destino me perdió. No tuve suerte...” (144-145). Este personaje también responsabiliza a los astros de la mala vida que eligió: “—Fué mi destino. La mala estrella con que nací (...) —Para

perderme y perderla, añadió con voz más opaca.” (162)<sup>118</sup>; así como al hado, al cantar las “décimas fatídicas” (150) que anticipan su destino trágico de amante hasta la perdición.

El último anuncio de este personaje signado por el *fatum* es el que realiza hacia el final del relato, al acceder al pedido de Águeda de expulsar a Donata del círculo de Lucero: “—Está bien, dijo. No la verá más. Cállese ahora. La vieja se irá esta tarde. Todavía duerme, porque ha de haber volado mucho. La mataría si la despertara. **No volverá nunca; aunque esto sí, ahora, va a causar mi perdición.** Pero qué importa!” (161; el destacado es nuestro). Luego, al día siguiente, este presagio se ve reforzado: “La vieja se ha ido, anunciaba al siguiente día el salteador, entrando en la alcoba. No volverá nunca y yo me perderé. Pero así es justo, puesto que Vd. lo ha querido” (161); y, finalmente, se ve confirmado al ingresar los hombres del padre de Águeda a la guarida de Lucero: “Al descubrirse, un hilo de sangre brotó de entre sus cabellos, rodó por la sien, hasta cuajarse en hebra espesa sobre la barba. —Faltó la vieja y me perdí, murmuró con amarga sonrisa. Me han vencido. Van a llegar. Ya no importa.” (164).

Como puede verse en los anteriores ejemplos, Nazario Lucero es un personaje que conoce ampliamente los designios del *fatum*, gracias a las revelaciones de Donata y a su propia capacidad de leer el destino en los astros. También en “El puñal” puede hallarse dos personajes que, de manera similar a Lucero, anuncian de manera explícita y clara sus propios destinos irremediables basándose en el horóscopo: el personaje de Leopoldo Lugones y el *fedavi* que lo visita.

En cuanto al destino del primero, tiene lugar un nutrido intercambio de opiniones con el *fedavi* acerca de los diversos presagios que lo destinan a una muerte violenta, presentes tanto en su nombre, como en la palma de su mano y en su horóscopo. Es así cómo se nos dice, en primer lugar, que el nombre “Leopoldo”, ocurrencia misteriosa de

---

<sup>118</sup> No está de más señalar que, como ha propuesto Ugarelli Risi, el personaje de Lucero se encuentra profundamente ligado a los astros desde su nombre: “El nombre Nazario Lucero es, en realidad, tautológico, ya que ambos componentes refieren a una estrella: la estrella terrestre de la espuela y la estrella cósmica del cielo, el lucero.” (78-79). Para Ugarelli Risi, pues, no sólo el apellido de dicho personaje lo liga a los astros, sino también su nombre de pila, dado que con el término “nazarena” se denominaba a la estrella de la espuela, según describe Lugones en *El payador*. Debe recordarse en este punto también que, según algunas definiciones de diccionario que hemos presentado en el capítulo II, “estrella” es otro modo de referirse al hado (De Ochoa, [1891] 1912).



la madrina de este, tiene un simbolismo oculto vinculado —como tantos otros nombres presentes en los *C.F* que ya hemos mencionado— con la fatalidad, ya que da cuenta del destino de conflicto y violencia de su portador. Más adelante se vincula nuevamente al nombre de Lugones con otro componente de fatalidad: su proveniencia del apellido asturiano “Lunones”, el cual, al ligarlo a la luna —astro que, como hemos indicado en el capítulo anterior, porta significaciones profundamente trágicas en el teosofismo— delata el imperio de la fatalidad sobre su destino.<sup>119</sup>

El personaje Lugones, lejos de contradecir estas profecías, las avala: la influencia del león violento en su destino señalada por el *fedavi* está confirmada por la palma de su mano izquierda, que porta “una doble señal de muerte violenta.” (72). Los indicios de tragedia que rodean el nombre, el horóscopo y la palma de la mano de Lugones son de tal magnitud, que este manifiesta lo infructuoso de luchar contra su propio destino e incluso de alarmarse por todos los mencionados presagios, ya que “si es realmente la fatalidad, fuera inútil oponerse a lo inevitable.” (72). De este modo, se teje entre ambos personajes una red de anuncios acerca del futuro desgraciado del personaje Leopoldo Lugones.

Como Lugones, también el *fedavi* realiza anuncios fatales sobre su propio destino. En primer lugar, al reconocerse como parte de la orden de la Santa Fidelidad, sus comentarios acerca de que dicha orden está “proscripta a muerte por las potencias de la tierra” (76) o de que sus integrantes no rehuyeron “jamás” a “su deber terrible” funcionan como anuncios de que lo espera algún destino desafortunado e irremediable. Como explica el *fedavi*, además, es un rasgo distintivo de dicha orden el de aceptar la propia muerte irrevocable luego del cumplimiento de una misión: “el adepto sabía que tras su puñalada justiciera, sobrevendría sin remisión su propia muerte.” (76). Esta aceptación de un destino mortal se encuentra adelantada, también, por el nombre que recibe la orden, fuertemente simbólico: “consagrados únicamente a la defensa de la patria, éramos conforme a nuestra verdadera designación, los «*Fedavi*»: los sacrificados. Porque nuestro juramento de fidelidad comportaba la abnegación absoluta.” (81). De este modo, el *fedavi*

---

<sup>119</sup> Como señalado extensamente en el capítulo anterior, era cara a Lugones la atribución de simbolismos fatales a su propio nombre.

que ha visitado a Lugones, para ser un cabal miembro de dicha orden, debe, inevitablemente, morir sacrificando su vida.

En coherencia con el destino trágico que supone la orden en la que se haya inscripto, el *fedavi* predice su propio destino ante Lugones, acto en el que sostiene que, para salvar la vida de su amada, Nur, deberá arriesgar la suya por completo, “sea arrastrándola a la fatalidad de mi amor, si éste, más fuerte que yo, me hunde en el crimen, hasta ahora evitado, sea combatiendo por la libertad del Oriente con los últimos «fedavis» que encabezan al sublevado Afganistán ...” (91).

En esta cita puede apreciarse de manera clara el funcionamiento de la fatalidad en el contario que estamos abordando: el *fedavi* argumenta que, sin importar por cuál de las dos posibilidades de acción opte, su fin será desgraciado y perderá la vida. Nuevamente, como señala Mieke Bal que ocurre al encontrarnos con anticipaciones en un texto narrativo, la intriga del relato se encuentra en torno al cómo, no al qué: sabemos que, ya en la guerra,<sup>120</sup> ya porfiando tras un amor imposible, el *fedavi* perderá la vida, sin saber aún cómo ocurrirá.

### ***B.2.3. Los cuentos como anuncios de otros cuentos***

Como hemos señalado al comenzar este apartado centrado en el estudio de los anuncios en los *Cuentos fatales*, estas cinco narraciones “dialogan en términos estructurales y narratológicos” (Ugarelli Risi, 2018: 42), dado que, “viéndolos de manera estructural, los relatos (en particular, los cuatro primeros) son prácticamente un solo relato: la historia de alguien que relata una historia ajena, donde se devela algún oscuro misterio o arcana leyenda.” (38). Según la ya mentada Mieke Bal, en los textos narrativos que llevan a cabo un mecanismo de delegación de la voz narrativa como este puede establecerse una diferenciación entre un texto «básico», que emana del narrador del texto, y los textos «intercalados», provenientes de diversos personajes ([1985] 1990: 147). La historia intercalada, como propone Bal, puede recordar a la fábula principal por su parecido con

---

<sup>120</sup> Según Ugarelli Risi, “es probable que Lugones esté refiriéndose a la tercera guerra Anglo-Afgana, la cual llevó a Afganistán finalmente a la independencia de Inglaterra en 1919 con la firma del tratado de Rawalpindi. Si bien el tratado dio paso a un armisticio, el combate continuó en ciertos sectores del terreno afgano hasta 1921. Dada la fecha de publicación del relato (1924), el fedayín del cuento podría pertenecer a uno de estos últimos bastiones de resistencia.” (2018: 64).

ella e incluso puede servirle al lector para “predecir el final de la fábula básica” (151), en tanto este sea capaz de percibir las semejanzas entre ambas historias. De este modo, se propone que el texto intercalado puede convertirse en “una *señal* del texto básico” (151), o, dicho con otras palabras, el texto intercalado puede convertirse en una anticipación del desenlace del texto básico.

Entendemos, pues, que la historia intercalada en cada uno de los cuentos funciona como una anticipación de lo que ocurrirá en el cuento inmediatamente posterior o en los subsiguientes, lógica que Barcia (1988) ha ilustrado con la imagen de una cascada que desborda cada cuento y se trasvasa al siguiente. De este modo —en un juego de oráculos encadenados similar al que Ricardo Piglia encuentra en la obra de Borges, según el cual “hay alguien que está ahí para recibir un relato, pero hasta el final no comprende que esa historia es la suya y que define su destino” ([1986] 2000: 124)—, la muerte de lord Carnarvon, relatada por Mr. Neale en el primero de los relatos, anuncia la suya, que será referida en el segundo de ellos. Lo mismo parece insinuarse en el tercero de los relatos que podría ocurrir con Lugones, ya que, como ha señalado Barcia, al escribir “El vaso de alabastro” y “Los ojos de la reina”, este narrador-personaje ha violado, como lord Carnarvon y Mr. Neale, el secreto esotérico y ha realizado una “revelación de secretos seculares, cuya divulgación puede ser fatal para quien la cometa.” (1988: 45).

Puede hallarse también una cadena o cascada de anuncios similar en las tramas amorosas de todo el libro. De esta manera, los amores trágicos y desafortunados de Mr. Neale con Sha-it, los primeros de los que se da cuenta, anticipan los resultados adversos de los amores entre Nur y el *fedavi*, los cuales anticipan a su vez los resultados tristes del vínculo entre Don Juan y Amalia Parish. Esta cadena es cerrada por la trágica relación que se establece entre Lucero y Águeda en el último de los relatos.<sup>121</sup>

En consecuencia, dadas dichas cadenas de eventos, como ha propuesto Ugarelli Risi, al leer los *Cuentos fatales* se “produce una sensación extrema de *déjà vu*” (2018: 38) en la que pareciéramos estar leyendo siempre el mismo relato. La “hipersaturación de

---

<sup>121</sup> Como propone Ugarelli Risi, el personaje de Don Juan funciona a su vez como un anticipo de Nazario Lucero: “[Don Juan] de Aguilar es descrito como un “ángel malo” y, directamente, como un “bandido”, descripción que (...) lo acerca al protagonista del siguiente relato.” (2018: 70).

signos” (42) que tiene lugar en este contario, según la cual todo elemento deviene una anticipación de un final irremediable, puede ser llevada, pues, a su nivel extremo: **cada cuento en sí** es anuncio de un destino irremediable.

### **C/ Excursus final. Buena y mala lectura: la iniciación del lector y los indicios falsos en los *Cuentos fatales***

Para cerrar nuestro análisis sobre el papel fatalizador de las anticipaciones en los *Cuentos fatales*, nos parece pertinente dar cuenta de dos elementos disruptivos dentro de la lógica anticipatoria que rige estos cinco relatos. Nos referimos a dos casos en los que podría hablarse de “indicios falsos” dentro de este contario.

Respecto de este concepto, tanto Bal como Barthes han observado que existe la posibilidad, sobre todo en las novelas policiales, de manipular la curiosidad de los lectores por medio de insinuaciones o indicios falsos, es decir, “detalles que crean la ilusión de ser pistas, pero que resultan ser meros detalles.” (Barthes, [1966] 1970: 74). En los *Cuentos fatales*, según venimos exponiendo, parecieran no existir insinuaciones de este tipo; al contrario, todas las insinuaciones, todos los anuncios presentados hasta aquí han sido “verdaderos”, dado que todos ellos se han cumplido; empero, es necesario señalar dos ocasiones en las que ciertas anticipaciones del *fatum* se ven contradichas. En primer término, en el final de “El vaso de alabastro”, según la exclamación “Atórat-el-móut!” (Lugones, 1924: 27) de Mr. Neale al oler el aroma de Sha-it, pareciera que este es el mismo perfume que el mortal perfume hallado en el vaso de alabastro de la tumba de Tutankamón. El personaje de Lugones no solo huele, entonces, ese poderoso perfume, sino que también mira los ojos mortales de Sha-it en “Los ojos de la reina”, por lo que debería de morir en el corto plazo, al igual que Mr. Neale y los dos hombres egipcios que se suicidaron por mirarse en el espejo de la tumba y al igual que lord Carnarvon, quien olió en el primero de los relatos el perfume de la muerte. Sin embargo, en “Los ojos de la reina”, Mansur bey contradice estas lógicas suposiciones al señalar que el perfume de Sha-it es similar en muchos de sus componentes al perfume de la muerte, pero no es exactamente el mismo y que, a pesar de haber mirado a Sha-it a los ojos, Lugones no morirá, porque no está inscripto en su destino.

De manera similar, existe la posibilidad de interpretar que en “Águeda” se encuentran gran cantidad de indicios o insinuaciones falsos. Esta posibilidad está habilitada porque el final de este relato no es conclusivo: no se afirma de manera determinante la muerte de Lucero y de Águeda bajo las armas del padre de ella, sino que “el relato acaba con el ofrecimiento de diversas conclusiones posibles al lector para que éste decida.” (García Ramos, 2010: 67). El narrador, pues, de modo quizá forzado, deja la puerta abierta a la posibilidad de la victoria del amor por sobre la muerte:

pero, aquí, la tradición difiere. Unos dicen que el ofendido padre ordenó tirar, abatiéndolos con la misma descarga. Que de su sangre, así unida, brotó la azucena roja, siempre solitaria, y raras veces vista entre los riscos más arduos del Champaquí. Otros, que el amor logró triunfar del crimen y de la muerte. Yo encontré una vez la azucena roja; pero creo, asimismo, en el amor triunfante. Mejor es que lo decidas tú, lector amigo, en la generosidad de tu corazón... (Lugones, 1924: 166).

Hay, por lo menos, dos modos posibles de leer este final. Uno de ellos es interpretar que ambos amantes mueren, dada la tónica trágica de los *Cuentos fatales* en general y la eficacia sin error con la que las anticipaciones tienden a apuntar hacia un final desgraciado en todos ellos. Con dicha muerte, se cumplirían, pues, las muchas alusiones de Donata y de Lucero a la perdición de los dos amantes y se reiteraría el esquema que rige todo el libro, en el que “la muerte (...) es la perfección del amor” (Del Corro, 1971: 46). Esta lectura trágica de “Águeda” sería acorde, además, con el tono que se adopta en el libro siguiente a los *Cuentos fatales*, *El ángel de la sombra*, en el cual se mantiene, por ejemplo, la repetición de los lexemas ‘fatal’ y sus derivados, la trama sentimentalista de fin desgraciado y los personajes a los que “domina el *fatum* y resultan, de este modo, un tanto mecánicos.” (Ara, 1958: 181). Como sostiene Arturo Capdevila, las “maneras musicales” de Lugones lo llevaban a buscar que la última nota de sus obras “anticipe la próxima partitura” ([1942] 1973: 193), por lo que no es descabellado suponer que el contenido trágico de *El ángel de la sombra* deba estar anunciado por un final trágico en el último de los *Cuentos fatales*, “Águeda”.

Entendemos que son menos los argumentos para interpretar que ambos amantes no acaban perdiendo la vida y que en este cuento “triunfa la fatalidad inesquivable del amor —*omnia vincit amor*— por sobre un mundo de hechicerías y embrujos mágicos

nutridos de supersticiones folklóricas.” (Barcia, 1988: 17). Consideramos que el único elemento que habilita a dudar de las muertes de los amantes es el “pero” que opone el narrador a la azucena roja hallada por él mismo, evidencia legendaria del final trágico de Águeda y Lucero: “yo encontré una vez la azucena roja; **pero** creo, asimismo, en el amor triunfante.” (Lugones, 1924: 166; el destacado es nuestro). Según nuestro parecer, esta última afirmación del narrador no implica que los amantes hayan de hecho sobrevivido, sino que indica la victoria sublimada del amor por sobre la muerte, mas no fáctica. Nos guiamos en este punto por una sistematización hecha por Gaspar Del Corro, quien ha dado cuenta de que los relatos lugonianos centrados en el amor presentan, por lo general, dos posibilidades: ser un “relato erótico sublimado por la muerte” o un “relato mortal sublimado por el amor” (1971: 46). Sin embargo, ambas posibilidades concluyen en una muerte inevitable. La única diferencia entre ambos tipos de relato reside en que, en los del primer tipo, “el amor (...) no es otra cosa que «un bello prólogo de la muerte».” (47). En el segundo grupo, en cambio, se da “un vencimiento de la muerte, sublimada por el amor” (47), mas este vencimiento no se da de hecho, sino en un plano simbólico: como propone Del Corro, en este tipo de relatos lugonianos el amor no evita una muerte, sino que la resignifica, sublimándola al vincularla con el amor.

Según la clasificación de Del Corro, pues, ya fuera “Águeda” un relato erótico sublimado por la muerte, ya un relato mortal sublimado por el amor, no presentaría posibilidad de evitar la muerte. Entendemos, entonces, que el “pero” del narrador es una afirmación —quizá romántica, novelesca— no de que el amor haya evitado de hecho la muerte de Águeda y de Lucero, sino de que, para el narrador, el amor ha vencido de todos modos, a pesar de la muerte, porque la ha resignificado: Lucero y Águeda no han muerto como bandidos, sino como amantes, por lo que sus vidas han tenido el final que la cosmovisión lugoniana entiende como perfecto.

Cualquiera sea la posibilidad de lectura que elijamos, lo que sí debe afirmarse con seguridad es que la fatalidad que reina en todo el libro se ve ciertamente astillada por este final incierto: si la tradición puede diferir, si un final no es absolutamente desgraciado, sino que “varía de versión a versión” (Nájera Ramírez, 2019: 378), entonces no es unívoco el sentido del destino. Si existe, pues, la posibilidad de oponer un “pero” a la

fatalidad, el poder de esta se ve empañado, ya que, como hemos desarrollado en toda esta tesis, lo fatal debe ser irremediable o no ser. En este sentido, que el cierre de los *Cuentos fatales* esté dado —literalmente— por una reticencia y no por un punto final astilla la inexorabilidad de lo fatal defendida a lo largo de todo el contario.<sup>122</sup>

Entendemos, por último, que en este final múltiple está en juego el lugar del lector, reflexión reiterada en los *CF*, en los cuales se tematiza en muchas ocasiones “una buena lectura y una lectura equivocada.” (Ugarelli Risi, 2018: 67). La reflexión sobre el papel del lector y la importancia de la buena lectura frente a las decodificaciones deficientes se plantea, pues, a lo largo de todo el contario, visible en situaciones como la discusión sobre “el nombre de la propia Hatshepsut, nombre que, de acuerdo a Mansur Bey, “los arqueólogos leen mal” y debe ser pronunciado «Hatsú»” (62) y como en el hecho de que “los exploradores inexpertos no pueden descifrar el mensaje en el mango del espejo de la reina, el “triple jeroglífico” que hubiese prevenido su muerte.” (62). A estas situaciones de mala lectura se opone el modelo de lector ideal que reclaman estos relatos, que se nos presenta resumido en el personaje de Mustafá en el primero de ellos, dado que aquel, al igual que los muchos otros personajes conocedores del misterio que desfilan por las páginas de los *Cuentos fatales* —de los cuales ya hemos hecho mención—, posee “el discernimiento de los indicios imperceptibles.” (Lugones, 1924: 14). Esta lectura como discernimiento es la que ha sido postulada gran cantidad de veces como la que debe poder realizarse en los *Cuentos fatales* para su cabal comprensión: como ha propuesto el hijo homónimo de Leopoldo Lugones, las narraciones de *Cuentos fatales* son “herméticas y misteriosas” (1967: 20) y cuentos como

*El vaso de alabastro*, y su continuación, *Los ojos de la reina*, son de inexorable hermetismo esotérico, hasta dijérase escritos para comunicarse con los iniciados, quienes, exclusivamente, descifrarían su alfa y omega, mientras nosotros los restantes, admiraremos su estilo y seguiremos la aventura, sin transponer por eso el umbral del Misterio. (21).

---

<sup>122</sup> Como ha propuesto Karla Nájera Ramírez, no resulta ajena a la obra de Lugones esta inclusión de un elemento final disruptivo: “este giro final en cuanto a la estructura no debe causar sorpresa ni demeritar la construcción de la obra, pues (...) una tendencia en la obra lugoniana es la inserción de un elemento dispar que cierra una secuencia de piezas similares; así ocurre con el «Ensayo de una cosmogonía...», en *Las fuerzas extrañas*, y con los relatos que concluyen cada una de las secciones de *Lunario sentimental*.” (2019: 378-379)

Si, como ha afirmado aquel Leopoldo, la lectura provechosa de los cuentos de su padre requiere de un lector erudito y paciente, ya que “precisa meditación y algunos conocimientos previos de cultura, necesaria base ésta, sin la cual córrese el albur de entender los vocablos y no los conceptos” (20), el lector ideal de los *Cuentos fatales* es un lector que aprenda, a medida que lee el libro, a interpretar las anticipaciones del *fatum*, esos “indicios imperceptibles” a los que Mustafá es sensible. De este modo, si, como han propuesto Julieta Leo (2005) y Pedro Luis Barcia (1988), los *C.F* obligan “cada vez más a una participación del lector no siguiendo un hilo conductor, sino descubriendo, si se quiere considerarlo así, las piezas de un rompecabezas” (Leo, 2005: 92) y se da en ellos una “cadena de revelaciones” (91) y de iniciaciones, es coherente entender que el último iniciado de esta serie es el lector, que “ha leído los relatos y, por consiguiente, posee todas las revelaciones.” (93). El lector, entonces, luego de haber leído “El vaso de alabastro”, “Los ojos de la reina”, “El puñal” y “El secreto de Don Juan”, ya está preparado para interpretar por sí mismo el final de “Águeda” y los indicios del *fatum* ocultos en su propio mundo.

Ese es, para nosotros, el “lector amigo” (Lugones, 1924: 166) al que habla el narrador de “Águeda” en el cierre del libro: aquel que, una vez recibida la enseñanza de los iniciados en los cuentos previos, ya sabe descifrar la fatalidad y se demuestra capaz de unir por sí mismo los acontecimientos desafortunados de la fábula con las muchas anticipaciones que los presagian en el plano discursivo. El lector ideal que reclama este contario, pues, debe ser capaz de leer más allá de los acontecimientos y comprender su inevitabilidad, es decir, saber por qué son fatales los *Cuentos fatales*.



## Conclusiones

Nuestro trabajo se ha planteado como un intento de volver a analizar a un autor preponderante en la historia de la literatura argentina, pero, aun así, poco leído actualmente.

Para tal propósito, el primer aporte ha sido la realización de un estado de la cuestión que condensa las principales líneas críticas que abordaron a Lugones en nuestro país y en el exterior. En esta recapitulación, hemos buscado dar cuenta de los modos dominantes de acercarse a la obra de Lugones que se han dado a lo largo de la historia. En tal periodización destacamos hitos como la alabanza de este autor como “poeta nacional”; el estudio interesado en el Lugones ocultista, en sus cambiantes opiniones políticas y en su vida novelesca; y, en especial, el particular modo de leer al escritor cordobés iniciado por J.L. Borges y continuado por gran cantidad de críticos. Si bien todos estos mojones representan importantes aportes a nuestro campo de investigación, hemos notado que, en concordancia con lo señalado por Marisa Martínez Pérsico (2007), muchos de estos discursos críticos han sido elevados a lugares comunes incuestionados. Por lo tanto, hemos sentido la necesidad de abstraernos de ellos —de ningún modo obviándolos por completo— y de abrir la discusión hacia nuevos ámbitos, en pos de realizar un estudio que represente una novedad para esta área de investigación.

De tales lugares comunes, los más vigentes en la actualidad son las posturas borgeanas. Según estas, adoptadas en la Argentina y en el resto del mundo desde hace varias décadas, Lugones es un autor más del modo fantástico, poseedor de pocos textos merecedores de evitar el olvido y de muchas otras páginas que pecan de ser prescindibles para la historia de la literatura universal. En este último grupo se encuentra, de acuerdo con tal perspectiva, *Cuentos fatales*.

Al contrario de estas propuestas, hemos demostrado que aquel contrario no es un pálido remedo de *Las fuerzas extrañas* ni un texto poco acabado, sino un escrito con peso propio y con cualidades que merecen ser subrayadas y estudiadas por la crítica. Uno de estos elementos es la fatalidad, aspecto patente a lo largo de todo *Cuentos fatales* y sobre el que hemos decidido detenernos en esta tesis.

Esta fatalidad, sobre la base de las definiciones de época que hemos recuperado en el capítulo II y de los análisis narratológicos presentados en el capítulo IV, no implica la mera presencia de una muerte en cada uno de los cuentos de dicho libro, sino la ocurrencia de algún evento desafortunado y, por sobre todas las cosas, inexorable. Hemos demostrado, pues, que en este contario la fatalidad no depende de la simple narración de eventos mortales —componentes del plano de la fábula—, sino de un determinado manejo discursivo de los hechos que se narran, que hemos llamado “fatalización”.

En cuanto a este manejo discursivo de la fábula, hemos señalado el papel preponderante de las anticipaciones, tanto en su vertiente de sugerencia —los indicios— como en su vertiente explícita —los anuncios. Por medio de estos recursos, como hemos ejemplificado ampliamente en el capítulo IV, entendemos se busca manipular al lector de los *Cuentos fatales* para generar en él una ilusión de inevitabilidad, según la cual se crea que los eventos narrados no solo son desafortunados, sino principalmente irremediables. De este modo, la muerte de lord Carnarvon en “El vaso de alabastro”; el suicidio de Mr. Neale y de dos hombres egipcios en “Los ojos de la reina”; el sacrificio por amor del *fedavi* que visita a Lugones en “El puñal”; el despecho y la vida de encierro elegida por Amalia Parish luego de sus amoríos con Don Juan en “El secreto de Don Juan”; el secuestro de Águeda y su potencial muerte junto a Nazario Lucero en manos de su padre en “Águeda”, son todos ellos eventos que se presentan fatalizados, al ser rodeados de gran cantidad de anticipaciones que los señalan como la única salida posible de cada cuento.

La fatalidad lugoniana, de este modo, no queda reducida a la letalidad, sino que consiste, más que en el mero relato de una muerte o de una desgracia, en la interpretación de las desgracias sucedidas como un designio inapelable de un poder superior, manifestado en diversos indicios y anuncios. En esta visión de mundo se conjugan y se reinventan, según nuestro parecer expuesto en el capítulo III, por lo menos tres imaginarios: el helenístico, el teosofista y el relativo al simbolismo francés, todos ellos afines a los intereses del modernismo hispanoamericano, del cual Lugones era un exponente principal. Así, dicha fatalidad llega a ser una hipótesis sobre el sentido de los acontecimientos y una lectura de la existencia, que —amén de la alusión baudelaireana—

nos invita a pensar que el destino siempre hace bien (y siempre avisa de antemano) todo lo que hace.

Por otra parte, utilizando la fatalidad como eje de análisis, entendemos que puede matizarse la pertenencia de *Cuentos fatales* al supuesto *continuum* fantástico que, según algunas posturas, forma con *L.F.E.* Este cuestionamiento se apoya en que aquel contario puede ser puesto en relación con un vasto conjunto de textos lugonianos pasibles de ser llamados ellos mismos “fatales”, como es el caso de *El ángel de la sombra*, *La guerra gaucha*, *Lunario sentimental* y *Los crepúsculos del jardín*, e incluso del propio contario *Las fuerzas extrañas*. En este panorama, *Cuentos fatales* es el miembro más explícito — pero no el único— de una larga serie de textos fatales lugonianos.

En investigaciones futuras, en consecuencia, opinamos que será muy fértil analizar vínculos entre los diversos textos de este conjunto e indagar acerca de la posibilidad de estudiarlos como interpretantes entre sí. Por caso, podría establecerse muy ricas relaciones entre la particular visión angélica de la mujer presente en *El ángel de la sombra* y en “El puñal”, o estudiarse, desde una perspectiva similar a la adoptada en esta tesis, la gran cantidad de usos del término ‘fatalidad’ que puede encontrarse en aquella novela. Consideramos que sería menester, además, estudiar las continuidades de narrador existentes entre *L.F.E.*, *C.F.* y *El ángel de la sombra*, que han sido mencionadas por Dalmaroni (2006). Del mismo modo, por ejemplo, sería valiosa la realización de un análisis acerca del carácter fatal de la atracción sexual presente en *Los crepúsculos del jardín*, en *Lunario sentimental* y en *Cuentos fatales*, entre muchas otras posibilidades.

Entendemos que la fatalidad podrá ser utilizada en el futuro por la crítica como una coordenada de análisis transversal en la producción lugoniana, tanto en prosa como en verso. En cada caso sería necesario constatar si el sentido aquí otorgado a fatalidad, de acuerdo con la pasión etimologicista de Lugones, se mantiene idéntico o varía según la obra en cuestión.

También nos parece una veta muy motivadora a futuro el investigar con profundidad los escritos de Lugones cuyos mecanismos narrativos están cercanos a la literatura autoficcional, como es el caso de *El ángel de la sombra* y de los propios *C.F.*

Este es un aspecto en el que, nuevamente, los caminos lugonianos y los borgeanos se cruzan.

Finalmente, esta tesis ha querido aportar al terreno de la crítica lugoniana otras herramientas de análisis asociadas con el abordaje de las famosas palabras sorprendentes usadas por Lugones en sus obras. Dichas herramientas consisten en el estudio de tales usos de piezas léxicas a la luz de la mentada postura etimologicista del autor y en la posibilidad de recurrir a sus diccionarios predilectos para consultar las acepciones de esas piezas. Consideramos que teniendo en cuenta estos dos aspectos, los cuales hemos rescatado del prólogo del *Diccionario etimológico del castellano usual*, podrá confeccionarse glosarios lugonianos adecuados y precisos, que resulten pertinentes a los usos específicos de términos llevados a cabo por este autor en diversas obras. Estos glosarios podrán acompañar ediciones críticas de textos lugonianos para facilitar su lectura y enriquecerla. En efecto, tenemos en vista la realización de un primer glosario: el de *Los crepúsculos del jardín*.

Siguiendo este camino, en una práctica cercana a la filología, podría ayudarse desde la crítica a los lectores a decodificar los textos lugonianos; y podría, también, comenzar a paliarse la falta de ediciones críticas que aqueja al campo cultural argentino. En este esfuerzo en pos del mejoramiento de una situación editorial precaria, en la que los textos lugonianos permanecen o bien inéditos, o bien editados sin un aparato crítico completo, reside uno de los mayores deseos de aporte de esta tesis, y de nuestra tarea de investigación. En efecto, si para Lugones “el lenguaje inexacto es esencialmente embustero” (1944: 21), será tarea del crítico futuro hacerse eco de tal voluntad de precisión en los glosarios que realice.

En cuanto a dichos glosarios lugonianos, resultaría por demás interesante investigar qué estrategias ha tomado la crítica a la hora de realizarlos en el pasado. Por ejemplo, reclaman una gran atención las sucesivas ediciones de *La guerra gaucha*, la obra de Lugones de mayor densidad léxica, la cual cuenta, por lo menos, con dos ediciones que brindan glosarios: la preparada por Leopoldo Lugones (hijo) en la editorial Huemul (1966) y la confeccionada por Susana B. Cella en la editorial Losada (1992).

Entendemos, en conclusión, que tanto la obra de Lugones como su crítica deben ser sacadas de su parálisis: es necesario visitar los textos de este escritor cordobés; es necesario releerlos con la pregunta de si es posible ir más allá de los rótulos con los que han sido etiquetados. Urge, pues, la realización de un nuevo acto de lectura de la obra y de la figura de Lugones, no ajeno a las opiniones pasadas, pero sí superador de ellas en gran cantidad de aspectos.

Borges conjetura en la página final de su *Leopoldo Lugones* que la posible causa del suicidio de este podría haber sido el no haber encontrado una palabra que expresara su interioridad de la manera en la que creía aquel que el lenguaje podía hacerlo. Nuestra tesis ha sido tanto un intento por iluminar tal obsesión por el léxico, como un esfuerzo orientado a ver y a analizar con nuestros propios ojos y nuestras propias intuiciones la obra de un autor enigmático y hartamente comentado, que, como propone Aníbal Salazar Anglada (2005), a nadie dejó ni deja indiferente. Esperamos que este trabajo, por lo menos, haya servido para demostrar que aún puede decirse —y leerse— mucho acerca de Lugones y que todavía quedan muchas áreas de su obra por investigar. Solo es cuestión de que la crítica se atreva a jugar, quizás por primera vez, con la obra de este escritor y, también, con la crítica vigente.

## Bibliografía citada

### **Primaria**

LUGONES, Leopoldo. (1924). *Cuentos fatales*. Buenos Aires: B.A.B.E.L.

- Otras obras de Leopoldo Lugones citadas:

LUGONES, Leopoldo. [1906] (2009). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

LUGONES, Leopoldo. [1910] (1962). *Prometeo (un proscrito del sol)* en *Obras en prosa*. México D.F.: Aguilar.

LUGONES, Leopoldo. (marzo 28 1926). “El collar de zafiros” en *La Nación*, pp.8-9.

LUGONES, Leopoldo. (1944). *Diccionario etimológico del castellano usual*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

### **Secundaria**

#### **Sobre *Cuentos fatales*:**

BARNES, Gladys A. (1927). Review. En *Books Abroad*, Vol. 1, N°3, p. 91.

CUGAJO, Martín. (1994). “Lugones es el protagonista de sus cuentos” en *Cuentos fatales*. Bogotá: Ediciones Nuevo Siglo.

DE MORA, Carmen. (2015). *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

GARCÍA RAMOS, Arturo. (2010). *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Madrid: La Mirada Malva.

JITRIK, Noé. [1997] (2009). “Las narraciones ‘fantásticas’ de Leopoldo Lugones” en Lugones, Leopoldo. *Cuentos fatales - Las fuerzas extrañas*. Villa María: Eduvim.

KADIR, Djelal. (1975). Inquisición: Leopoldo Lugones, cuentista fatal. En *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 9, N°3, pp. 309-311.

KADLECOVÁ, Klara. (2009). *Leopoldo Lugones y sus cuentos fantásticos* (Tesis magisterial). Masaryk University, República Checa.

LONGAN PHILLIPS, Shirley. (2013). La mirada en «Los ojos de la Reina» de Leopoldo Lugones: Una Lectura en fragmentos. En *Revista Humanidades*, Vol. 3, pp.1-10.

LUGONES, Leopoldo (hijo). (1967). “Estudio preliminar” en Lugones, Leopoldo. *Cuentos fatales*. Buenos Aires: Editorial Huemul.

NÁJERA RAMÍREZ, Karla Gabriela. (2019). *‘Viejas como el miedo’: las ficciones fantásticas en el Río de la Plata de 1906 a 1940. Antecedentes, desarrollo y consolidación de un género*. (Tesis doctoral). El Colegio de San Luis, A.C., México.

TORO BALLESTEROS, Sara. (2010). Don Juan de América. En *Anejo: II Jornadas de Literatura Argentina: “Encuentro de Culturas en la Literatura Argentina”*, N°3. Disponible en <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2029/2521>

UGARELLI RISI, Mariangela. (2018). *La palabra secreta: Cuentos fatales como alegoría literaria del mito del eterno retorno para el funcionamiento de lo fantástico*. (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú.

### **Sobre la poética, la ideología y la cosmovisión lugonianas:**

AA. VV. (mayo-julio 1938). *Número extraordinario dedicado a Leopoldo Lugones. Nosotros*, Segunda Época, Año III, Tomo VII, Nos. 26-28.

AA. VV. (1975). *Homenaje a Leopoldo Lugones (1874-1974)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

ABRAHAM HALL, Nancy & HEWIT, Sandra. (octubre 1994). Leopoldo Lugones and H.P Blavatsky. En *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 18, N°3, pp. 335-343.

ARA, Guillermo. (1958). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: La Mandrágora.

ARA, Guillermo. (febrero 1968). Relatos y cuentos. En *Capítulo*, N°26, pp. 619-622.

ARÁN, Pampa. (2002). Fantástico, esoterismo, ideología. Leopoldo Lugones. En *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, N°21, pp. 123-140.

- BARCIA, Pedro Luis. (1988) “Introducción biográfica y crítica” en Lugones, Leopoldo. *Cuentos fantásticos* [Barcia P.L editor]. Madrid: Castalia.
- BARCIA, Pedro Luis. (1999). “Introducción general a las *Obras completas de Leopoldo Lugones*” en Lugones, Leopoldo. *Romances del Río Seco*. Buenos Aires: Ediciones Pasco.
- BARCIA, Pedro Luis. (2018a). “Estudio preliminar. Lugones cuentista” en Lugones, Leopoldo. *Cuentos desconocidos* [Barcia, P. L. editor]. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- BARCIA, Pedro Luis. (2018b). “Estudio preliminar” en Lugones, Leopoldo. *Estudios esotéricos* [Gómez de Mier, M. y Barcia, P. L. editores]. Buenos Aires: Editorial docencia.
- BANGA, Fabián. (2002). Lugones y el espiritismo. En *Lucero*, Vol. 1 N°1, pp. 37-45.
- BENTIVEGNA, Diego. (2018). Formar la lengua. Etimología, patria y lenguaje en *El payador* de Leopoldo Lugones. En *Interpretatio*, Vol. 3, N°1, pp.139-162.
- BENTIVEGNA, Diego. (mayo-octubre 2019). Leopoldo Lugones: etimología y poder. Antecedencias y precedencias en La Nación (1923-1925). En *Olivar*, Vol. 19, N°29.
- BENTIVEGNA, Diego. (julio 13 2020). Arqueología, archivo e inmunidad: imaginarios de lenguas en el *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas y en el *Diccionario etimológico* de Leopoldo Lugones». En *Cuadernos LIRICO* [En línea], N°21. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/9698> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.9698>
- BONAVIA, Graciela Nidia. (2020). *La Argentina Grande, ideología y mito en su origen y el primer proyecto (1919-1930)*. (Tesis de posgrado). Universidad de Buenos Aires.
- BORDELOIS, Ivonne. (1999). *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba.
- BORGES, Jorge Luis. [1955] (1998). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Alianza Editorial.



- BUSTELO, Natalia. (junio 2009). Entre la épica nacional y las críticas antiparlamentarias Tensiones en el “modernismo nacionalista” de Leopoldo Lugones. En *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, N°12, pp.85-111. Disponible en: <http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista>
- CANAL-FEIJÓO, Bernardo. (1976). *Lugones y el destino trágico*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- CAPDEVILA, Arturo. [1942] (1973). *Lugones*. Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- CATTARULLA, Camilla. (julio 2013). Apocalissi teosofiche in *Las fuerzas extrañas* di Leopoldo Lugones. En *Altre Modernità*, Numero Speciale Apocalipsis 2012, pp.281-289.
- CÓCARO, Nicolás. (agosto 9 1970). Las fuerzas extrañas en *Cuentos fatales*. En *La Nación*, p. 2.
- CONIL PAZ, Alberto (1985). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Librería Huemul.
- CORONADO, Nicolás. [1924] (mayo 1926). El reinado de Lugones. En *Babel*, Segunda Época, N°19.
- DALMARONI, Miguel. (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- DALMARONI, Miguel. (2010). El juicio del siglo: Leopoldo Lugones revisitado. En *Castilla. Estudios de Literatura*, N°1, pp. 408-419.
- DEL CORRO, Gaspar Pío. (1971). *El mundo fantástico de Lugones*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- DEL CORRO, Gaspar Pío. (2005). *Lugones*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- DEL CORRO, Gaspar Pío. (2011). *Lugones / Borges. El otro... El mismo*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- DOBRY, Edgardo. (1999). “Lugones, el fantasma de la biblioteca”. Disponible en <https://cvc.cervantes.es/actcult/borges/espaarge/06a2.htm>

- DOBRY, Edgardo. (2010). *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DOMÍNGUEZ, Alicia. (1975). "Leopoldo Lugones, acercamiento humano" en. AA. VV. *Homenaje a Leopoldo Lugones (1874-1974)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- FONDEBRIDER, Jorge. [2000] (2007). "Presentación" en Gasió, Guillermo. *El señor de todas las palabras. Acerca de Leopoldo Lugones. Ensayo*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- GALTIER, Lysandro. (1993). *Leopoldo Lugones el enigmático*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- GHIANO, Juan Carlos. (1955). *Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico*. Buenos Aires: Raigal.
- GRAMUGLIO, María Teresa. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- IRAZUSTA, Julio. (1969). *Genio y figura de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Eudeba.
- JARKOWSKI, Aníbal. (2000) El íntimo adversario: Lugones. En *Variaciones Borges*, N°9, pp.40-58.
- JITRIK, Noé. (1960). *Leopoldo Lugones, mito nacional*. Buenos Aires: Palestra.
- LAURIA, Daniela. (enero-junio 2020). La etimología como gesto glotopolítico. El caso del *Diccionario etimológico del castellano usual (1931-1938)* de Leopoldo Lugones. En *Caracol*, N°19, pp. 637-675.
- LEO, Julieta. (2005). Nexos y transgresiones. Una exploración de los temas ocultistas empleados por los escritores modernistas. En *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N°18, pp. 65-103.
- LÓPEZ, María Pía. (2004). *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*. Buenos Aires: Colihue.

- LÓPEZ MARTÍN, Dolores. (2008). Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina. En López Pellisa Teresa y Moreno Serrano Fernando Ángel [eds.] *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- LÓPEZ MARTÍN, Dolores. (2009). *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. (octubre 19 1916). La corona y el cetro de Lugones. En *Vida Moderna*, México.
- LUGONES, Leopoldo (hijo). (1949). *Mi padre*. Buenos Aires: Editorial Centurión.
- MAGIS, Carlos Horacio. (1960). *La poesía de Leopoldo Lugones*. México D.F.: Ediciones Ateneo.
- MARINI PALMIERI, Enrique. (agosto 1988). Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°458, pp. 79-95.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. (1968). *Leopoldo Lugones. Retrato sin retocar*. Buenos Aires: Emecé.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. (2007). El dilema de los *críticos practicantes*: un discurso que no puede exceder sus propios márgenes. L. Lugones a través de J. L. Borges. En *Cartaphilus*, N°2, pp.107-118.
- MUZIO, Nelly. (2013). *Leopoldo Lugones, poeta*. Buenos Aires: Vórtice.
- MOREAU, Pierina Lidia. (1972). *Leopoldo Lugones y el simbolismo*. Buenos Aires: Ediciones La Rreja.
- OBLIGADO, Carlos. (1938). *La cueva del fósil*. Buenos Aires: La Facultad.
- OMIL, Alba. (1968). *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*. Buenos Aires: Editorial Minor Nova.
- ORTIZ, Benjamin G. (2012). *Strange Forces: Mysticism in the works of Leopoldo Lugones* (Tesis doctoral). Purdue University, Estados Unidos.

- PAGÉS LARRAYA, Antonio. [1974] (julio 1991). Actualidad de Lugones. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°301, pp. 22-32.
- PELLICER, Rosa. (1985). Notas sobre la literatura fantástica rioplatense. (De terror a lo extraño). En *Cuadernos de investigación filológica*, N°11, pp. 31-58.
- PERASSI, Emilia. (1992). *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*. Roma: Bulzoni.
- PEREA SILLER, Francisco. (octubre 2004). Ciencia y ocultismo en el primer Lugones: cuatro cuentos. En *Alfinge. Revista de filología*, N°16, pp. 241-251.
- PIGLIA, Ricardo. (marzo 1985). Lugones y las fuerzas extrañas. En *Fierro*, Año I, N°7, pp. 44.
- POLOTTO SABATÉ, María Lydia. (2012). Leopoldo Lugones contra los dioses: la configuración prometeica del arquetipo del gaucho en el payador (1916). En *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 4, pp. 75-100.
- QUEREILHAC, Soledad. (2008). El intelectual teósofo La actuación de Leopoldo Lugones en la revista *Philadelphia* (1898-1902) y las matrices ocultistas de sus ensayos del Centenario. En *Prismas*, Vol. 12, N°1, pp. 67-86.
- QUEREILHAC, Soledad. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- RASI, Humberto M. (julio-diciembre 1977). Borges ante Lugones: convergencias y divergencias. En *Iberoamericana*, Vol. XLIII, N°100-101, pp.589-599.
- REBAUDI BASAVILBASO, Oscar. (1974). *Leopoldo Lugones. Ensayo sobre su obra literaria*. Buenos Aires: Casa Pardo.
- REYES, Alfonso. (mayo-julio 1938). Leopoldo Lugones. En *Nosotros*, Segunda Época, Año III, Tomo VII, Nos. 26-28, pp.344-355.
- ROLAND, Alfredo E. [1974] (1981). *Leopoldo Lugones: poeta nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- SALAZAR ANGLADA, Aníbal. (2000). Modernismo y teosofía: La visión poética de Lugones a la luz de 'Nuestras ideas estéticas'. En *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LVII, 2, pp. 601-626.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal. (2005). En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938). En *Atenea*, N°491, pp. 127-156.
- SARLO, Beatriz. [2000] (2007) "Lugones: pasión y escritura" en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso. (1999). *Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones*. Mendoza: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- SORRENTINO, Fernando. (2001). Borges y Lugones: entusiastas ataques y reticentes disculpas. En *Espéculo*, N°18. Disponible en [http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/bo\\_lugon.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/bo_lugon.html)
- SPECK, Paula. (julio-diciembre 1976). *Las fuerzas extrañas*, Leopoldo Lugones y las Raíces de la Literatura Fantástica en el Río de la Plata. En *Revista Iberoamericana*, Vol. XLII, N° 96-97.
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. (1957). "La expresión de *Las fuerzas extrañas* en Leopoldo Lugones" en BARRENECHEA, Ana María & SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. *La literatura fantástica en Argentina*. México D.F.: Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma.
- TEOBALDI, Daniel Gustavo. (1999a). *La plenitud de la palabra. El pensamiento poético de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Ediciones del Copista.
- TEOBALDI, Daniel Gustavo. (1999b). *La plenitud de la palabra. Leopoldo Lugones, escritor épico*. Buenos Aires: Ediciones del Copista.
- TERÁN, Oscar. (diciembre 1993). *El payador* de Lugones o "la mente que mueve las moles". En *Punto de vista*, Vol. XVI, N°47, pp. 43-46.
- TORRES ROGGERO, Jorge. (1977). *La cara oculta de Lugones*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.

VERÉS, Luis. (2003). Borges y Lugones: historia de una discreta discrepancia. En Alemany Bay, Carmen *et alii* (coord.). *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"*. pp.1135-1142.

VIGNOLI, Beatriz. (2002). Releer a Lugones. En *Hablar de poesía*, Año IV, N°7. Disponible en: <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-7/releer-a-lugones/>

VILANOVA, Ángel. (2007). La tradición clásica grecolatina en la obra de Leopoldo Lugones: el caso de *El payador*. En Lara L., Ortega R. y Tenorio M. [Eds.]. *De amicitia et doctrina: Homenaje a Martha Elena Venier*. México D.F.: El Colegio de México.

VIÑAS, David. (1953 mayo). Leopoldo Lugones: Mecanismo, Contorno y Destino. En *Centro*, Año III, N°5, pp. 3-22.

VIÑAS, David. (1971). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

VIÑAS, David. [1964] (2005). *Literatura argentina y política II De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

VIÑAS, David. [1997] (2015). "Trece recorridos con las novelas de Arlt" en Arlt, Roberto. *Novelas*. Buenos Aires: Losada.

DEVOTO, Fernando. (2008). Acerca de un intelectual extremo y sus fracasos. El caso de Leopoldo Lugones político. En *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, Año XVIII, N° 34, Primer semestre, pp. 9-28.

ZBUDILOVÁ, Helena. (noviembre 2007). La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones. En *Pensamiento y Cultura*, N°10, pp. 139-145.

### **Complementaria**

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. [1980] (2016). "La Argentina del Centenario. Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- ALTAMIRANO, Carlos. [1979] (2016). “La fundación de la literatura argentina”. En Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BAUDELAIRE, Charles. [1857] (2015). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Colihue.
- BLAVATSKY, Helena. (1892). *The theosophical glossary*. Londres: The Theosophical Publishing Society.
- BLAVATSKY, Helena. (1888a). *The secret doctrine. Vol. I – Cosmogogenesis*. Londres: The Theosophical Publishing Society.
- BLAVATSKY, Helena. (1888b). *The secret doctrine. Vol. III*. Londres: The Theosophical Publishing Society.
- BORNAY, Érica. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CÓCARO, Nicolás. (1960). “La corriente literaria fantástica en la Argentina” en Cócaro, Nicolás [Ed.]. *Cuentos fantásticos argentinos. Primera Serie*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- DEVOTO, Fernando. (2002). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GLUSBERG, Samuel. (mayo 1926). Un homenaje y una reedición. En *Babel*, Segunda Época, N°19, pp.2.
- GUÉNON, René. (1921). *Le Théosophisme. Histoire d'une pseudo-religion*. París: Nouvelle Librairie Nationale.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. (2015). *Las tormentas del mundo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LAMAS CREGO, Santiago. (1993). La fatal fascinación femenina. En *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Vol. XIII, N°44, pp. 58-65.
- LITVAK, Lily. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch editor.

MACADAM, Alfred. (2013) "The Maker" en Williamson, Edwin [ed.] *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. (1995). *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona: Bibliograf.

SARLO, Beatriz. ([1982] 2016). "Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*" en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

SEBRELI, Juan José. [1997] (2015). *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana.

SINNOTT, Eduardo. (2011). "Introducción" en Aristóteles. *Poética* [Sinnott E. traductor]. Buenos Aires: Colihue.

TARCUS, Horacio [ed.]. (2009). *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.

VERDEVOYE, Paul. (1980). Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata. En *Anales de literatura hispanoamericana*, N°9, pp. 283-306.

#### **Catálogos bibliográficos lugonianos:**

BECCO, Horacio Jorge. [1974] (1978). *Leopoldo Lugones: Bibliografía en su centenario (1874-1974)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

LERMON, Miguel. (1969). *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Ediciones MARU.

ROGGIANO, Alfredo A. (1962 enero-junio). Bibliografía de y sobre Leopoldo Lugones. En *Revista Iberoamericana*, Vol. XXVIII, N°53, pp.155-213.

#### **Diccionarios de la lengua y etimológicos:**

AA. VV. (1913). *Webster's Unabridged Dictionary*. Versión online disponible en: <https://www.websters1913.com/words>



- COROMINAS, Joan. (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- COROMINAS, Joan. (1994). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. [tercera edición]. Madrid: Gredos.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Editado por Luis Sánchez.
- DE FIGUEIREDO, Cândido. [1913] (2010). *Novo dicionário da língua portuguesa*. Ebook obtenido de <https://www.gutenberg.org/files/31552/31552-pdf.pdf>
- DE OCHOA, Carlos [dir.]. [1891] (1912). *Novísimo diccionario de la lengua castellana*. París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret. P.661
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente. (1954). *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid: Editorial S.A.E.T.A.
- LITTRÉ, Paul-Émile. (1874). *Dictionnaire de la langue française. Tome Deuxième: D-H*. París: Hachette.
- MOLINER, María. [1967] (1991). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MONLAU, Pedro Felipe. (1856). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- PETRÒCCHI, Policarpo. (1912). *Nòvo dizionàrio universale della lingua italiana. Volume I. A-K*. Milano: Fratelli Tréves Editori.
- RAE. (1732). *Diccionario de autoridades - Tomo III*. Disponible para consulta online en: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- RAE. (1925). *Diccionario de la lengua española*. Disponible para consulta online en: <https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>
- ZEROLO, Elías *et alii*. (1895) *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. París: Garnier.

## **Metodológica**

ÁLAMO FELICES, Francisco y VALLES CALATRAVA, José R. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.

BAL, Mieke. [1985] (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

BARTHES, Roland. [1966] (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Barthes, Roland [ed.]. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

BENVENISTE, Émile. [1959] (enero-diciembre 1999) Las relaciones de tiempo en el verbo francés. En *Semiosis*, Vol.1, N°5, pp.52-61.

CASTILLO, Francisco J. (1992). En torno a una concepción estética unitaria: los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario. En *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, N°11, pp. 34-54.

GÉNETTE, Gérard. [1966] (1970). “Fronteras del relato” en Barthes, Roland (ed.). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

HILLS, Rust. (1977). “The Inevitability of Retrospect” en *Writing in General and the Short Story in particular*. Boston: Houghton Mifflin Company.

PIGLIA, Ricardo. [1986] (2000). “Nuevas tesis sobre el cuento” en *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

VEDDA, Miguel. (2001). “Elementos formales de la novela corta” en Aren, Fernanda; Rotemberg, Silvina; Vedda, Miguel [eds.]. *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue.

VOLEK, Emil. (1985). *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos.

ZAVALA, Lauro. (2006). Un modelo para el estudio del cuento. En *Casa del tiempo*, N° 90-91, pp. 26-31.